

SPECTACLES ET COMÉDIENS

A VALENCIA

(1580-1630)

THÈSE COMPLÉMENTAIRE

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PAR

Henri MÉRIMÉE

MAÎTRE DE CONFÉRENCES A LA FACULTÉ DES LETTRES DE MONTPELLIER



TOULOUSE

IMPRIMERIE ET LIBRAIRIE ÉDOUARD PRIVAT

Librairie de l'Université

14, RUE DES ARTS (SQUARE DU MUSÉE)

1913

SPECTACLES ET COMÉDIENS

A VALENCIA

(1580-1630).

DU MÊME AUTEUR :

GASPAR MERCADER, *El Prado de Valencia*, édition critique avec une Introduction, des notes et un appendice. Un volume petit in-8°, CIX-238 pages (de la *Bibliothèque méridionale*, première série, t. XI. Toulouse, 1907, Privat, éditeur).

GUILLÉN DE CASTRO, *El ayo de su hijo*, comédie inédite, publiée d'après un manuscrit de Tolède. (Extrait du *Bulletin hispanique*.) Un volume grand in-8°, 85 pages. Bordeaux, 1909, Feret et fils, éditeurs.

L'Art dramatique à Valencia depuis les origines jusqu'au commencement du dix-septième siècle. Un fort volume grand in-8° (de la *Bibliothèque méridionale*, deuxième série, t. XVI. Toulouse, 1913, Privat, éditeur).

TRADUCTION.

RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, de l'Académie espagnole, *L'Épopée castillane à travers la littérature espagnole*. Préface de Ernest Mérimée. Un volume petit in-8°, XXVI-306 pages. Paris, 1910, Armand Colin, éditeur.

SPECTACLES ET COMÉDIENS

A VALENCIA

(1580-1630)

THÈSE COMPLÉMENTAIRE

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PAR

Henri MÉRIMÉE

MAÎTRE DE CONFÉRENCES A LA FACULTÉ DES LETTRES DE MONTPELLIER



TOULOUSE

IMPRIMERIE ET LIBRAIRIE ÉDOUARD PRIVAT

Librairie de l'Université

14, RUE DES ARTS (SQUARE DU MUSÉE)

—
1913



Digitized by the Internet Archive
in 2026

A MONSIEUR HENRI VAST,

Hommage filial.

H. M.

ABRÉVIATIONS

- B. A. E..... *Biblioteca de Autores Españoles.*
B. N. P..... Bibliothèque Nationale de Paris.
B. N. M..... Id. id. de Madrid.
HOSP..... Archivo del Hospital general, à Valencia.
PATR..... Archivo del Colegio del Patriarca, à Valencia.
B. U. V..... Bibliothèque de l'Université de Valencia.
A. G. V..... Archivo general del reino de Valencia, à Valencia.
A. H. N..... Archivo histórico nacional, à Madrid.
B. S. M..... Bibliothèque de D. José-Enrique Serrano Morales
à la Mairie de Valencia.
-

PRÉFACE

Ce n'est pas d'hier que les comédiens et surtout les comédiennes ont fixé sur eux l'attention. Au temps même où on les méprisait, on brûlait du désir de les connaître. Cependant les historiens n'ont commencé à les étudier qu'à partir du moment où on ne les dénigra plus. Dès lors, vers la fin du dix-huitième siècle, rois de la mode et de la fête, ils devinrent aussi les privilégiés de l'histoire littéraire. En Espagne, Casiano Pellicer leur consacra, en 1804, son *Traité historique sur l'origine et les progrès de la comédie et des acteurs en Espagne*¹, qui forme deux volumes, coquets et engageants comme les personnages dont il traite. D'autres sont venus après lui, qui ont étendu et complété l'enquête : les riches recueils de M. Pérez Pastor, où tant de documents sont accumulés, la méthodique étude de M. Rennert,

1. Casiano Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*. Madrid, 1804. [B. N. P. Yg. 37245.]

qui fait régner l'ordre dans le chaos¹, prouvent qu'après un siècle de travaux ni le sujet n'est épuisé, ni la curiosité n'est satisfaite.

Valencia fut en Espagne, à l'âge d'or de la littérature, l'une des métropoles de l'art dramatique. Se pouvait-il qu'on y oubliât les acteurs qui avaient réalisé sur les tréteaux les conceptions livresques d'un Aguilar ou d'un Guillén de Castro? Il s'en est fallu de peu cependant que la postérité ne se rendît coupable de cette ingratitude. Tout juste y eut-il une exception à l'indifférence générale. Luis Lamarca publia, en 1840, une courte mais substantielle étude, *Le Théâtre de Valencia depuis ses origines jusqu'à nos jours*², où la perspicacité de cet érudit, attestée par d'autres publications d'histoire locale, s'affirme avec éclat. Par malheur, on ne sait où trouver aujourd'hui l'opuscule de Lamarca : c'est à la fois une nécessité et une impossibilité pour les Valencianisants de réunir dans leur bibliothèque les œuvres

1. De Pérez Pastor, cf. *Nuevos datos acerca del Histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1901; — *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Madrid, 1901 (en collaboration avec A. Tomillo); — *Documentos para la biografía de Calderón*, t. I, Madrid, 1905; — des articles en cours de publication depuis 1906 dans le *Bulletin hispanique*. De M. Rennert, cf. *The Spanish Stage in the time of Lope de Vega*, New-York, 1909, auquel je renvoie pour la bibliographie générale du sujet.

2. *El Teatro de Valencia desde su origen hasta nuestros días*, por D. Luis Lamarca, Valencia, 1840. Manque à la B. N. P.; on en trouvera un exemplaire à la Bibliothèque municipale de Montpellier, fonds Vallat.

de ce chercheur avisé et discret. D'autre part, si bien conduites qu'elles aient été, ses investigations restent au seuil du sujet. Le premier, il a établi à partir de quelle date un théâtre régulier fut organisé à Valencia ; il a indiqué les traits principaux de cette organisation et quelques vicissitudes de son histoire. Mais si, sur l'aménagement de l'édifice, il est loin d'avoir tout dit, des acteurs qui y séjournèrent, il ne dit à peu près rien. Ce respectable bourgeois avait le sentiment des convenances : après deux siècles passés, les intrigues de coulisse l'effarouchaient encore.

Fallait-il, sur l'organisation matérielle du théâtre à Valencia, s'en tenir aux indications de Lamarca ? La récolte un peu maigre du moissonneur laissait à un glaneur de bonne volonté l'espérance d'un bénéfice. Ne sait-on pas que sur les rives du Turia les dépôts d'archives recèlent d'incomparables richesses ? Les *Archives générales du Royaume de Valencia* conservent les documents d'État et perpétuent le souvenir de l'époque où Valencia avec son royaume, n'étant que l'un des fleurons de la Couronne d'Aragon, se parait d'une fière autonomie. A la Cathédrale et au Palais archiépiscopal, où la main diligente et l'esprit perspicace du chanoine Chabás ont établi de sûres classifications, les fastes religieux de la cité et du diocèse sont écrits sur des documents dont il

arrive souvent que la beauté ornementale ne le cède guère à l'intérêt historique. Enfin la Mairie, dans le médiocre édifice où elle s'abrite, n'a point tout perdu de cette fameuse « Maison de la Cité », célèbre encore dans la mémoire des vieillards et où la Chambre Dorée, par son luxe, par ses décorations, par les souvenirs attachés à la moindre de ses pierres, symbolisait l'indépendance du caractère valencien : il lui reste, reliques du passé, une masse de documents, où se détache la plus complète collection qui soit de registres municipaux et dont l'archiviste en chef, D. Vicente Vives Liern, sait faire les honneurs avec une courtoise dignité.

La vie privée de jadis (et ce n'est pas le moindre attrait des recherches poursuivies à Valencia) y a laissé presque autant de souvenirs que les événements publics. Les minutes des notaires ont été conservées en quantité énorme. Quelques-unes, en petit nombre, se trouvent au pouvoir de familles nobles, telles la famille du marquis de Dos Aguas ou celle du marquis de Malferit. D'autres appartiennent à la fondation à laquelle se réfèrent la majorité des documents inclus dans le registre ; car il arrivait qu'un notaire se consacra presque exclusivement aux intérêts d'une seule personne, d'une seule corporation, dont ses documents devenaient la propriété. La plupart ont été recueillies, alors qu'elles allaient être perdues

à jamais, au *Collège du Corpus Cristi*, plus généralement connu sous le nom de *Collège du Patriarche*, en mémoire du cardinal de Ribera, patriarche d'Antioche, archevêque de Valencia, par lequel il fut fondé au commencement du dix-septième siècle. Classées sous le nom du notaire qui les a grossoyées, elles remplissent une salle immense où les rayons se développent en tous sens : c'est là que gît le passé de Valencia, non point le bariolage en trompe-l'œil de l'histoire officielle, mais le ruban monotone des événements vulgaires, dont le fil ténu et souple dessine la trame inusable de la vie. De là sortira un jour, par de patientes explorations, la chronique, plus vraie que l'histoire, plus vivante que la vie, qui restituera dans sa pureté la physionomie de Valencia.

A ces richesses dès longtemps connues, quoique encore inexplorées, ajoutez celles qui réapparaissent après une longue léthargie : les choses connaissent plus souvent que les hommes la bonne fortune de ressusciter. Il y a quelques années, un artificier de Valencia se vit disputer la libre disposition de vieux papiers dont il fabriquait ses fusées. Entre ses mains une bonne part des dossiers de l'Inquisition valencienne s'en étaient allés déjà en bruit et en fumée ; le surplus a échappé par miracle au même sort et a pris place aux *Archives historiques nationales de Madrid*, à côté des liasses de l'Inquisi-

tion de Tolède. Du même coup s'évanouissait la légende que les Français du maréchal Suchet, dans leur fureur antireligieuse, avaient incendié en 1808 jusqu'aux plus anodins documents d'une institution abhorrée. Il n'est point mauvais que des démentis de ce genre soient infligés de temps à autre aux propos qui courent dans la péninsule. Les Espagnols souffriront-ils qu'on leur dise qu'en vérité ils abusent et qu'il peut bien y avoir chez eux une statue ébréchée, un tableau écaillé, un édifice brûlé sans que la responsabilité en retombe nécessairement sur l'invasion napoléonienne?

Dans ces divers dépôts où sont enclos tant de grandes mémoires et de menus souvenirs, on pouvait légitimement espérer que l'histoire du théâtre trouverait de quoi butiner. Mais il fallait d'abord en ouvrir les portes, dont quelques-unes ne sont pas habituées à tourner sur leurs gonds. L'hospitalité espagnole n'a pas démenti envers moi ses longues traditions de générosité. Presque partout on m'a accueilli à bras ouverts. Mieux encore : on m'a guidé et assisté. Valencia, qui a si fièrement apporté sa contribution au trésor littéraire de l'Espagne, n'a rien abdiqué de son passé. Elle travaille aujourd'hui à la fois à accroître ces richesses et à les dénombrer. Deux *tertulias* réunissaient, il y a quatre ans à peine, les artisans de cette grande œuvre. Le mercredi,

D. Teodoro Llorente, avec sa double auréole d'aède et de patriarche, recevait dans un salon encombré de trophées poétiques tous ceux qui ont collaboré dans le royaume valencien à la renaissance de la langue et de la littérature nationales. Enthousiastes et jeunes sous leur barbe déjà blanche, ils se donnent le beau titre d'« Amants des gloires de Valencia » — *Amadors de les glories valencianes*, — et ils se rallient au signe de la chauve-souris — *lo Rat-Penat* — qui est la protectrice de leur Société et l'emblème de la cité. Ils causaient, ils déclamaient, ils cueillaient les paroles inspirées du Maître sur ses lèvres alourdies, et à la chaleur de ce foyer s'élaborait sans doute le chef-d'œuvre inconnu qu'ils attendent avec confiance. Le dimanche, après les accès de l'enthousiasme, la réflexion reprenait ses droits. C'était chez D. José-Enrique Serrano Morales, dans cette admirable bibliothèque qu'il a léguée à la ville de Valencia et où il a reposé, enveloppé dans la bure du franciscain, avant d'être porté au champ de l'éternel sommeil. Les livres, les manuscrits qui surchargeaient les rayons, fournissaient au maître de céans l'occasion de savants et modestes exposés. Une pléiade d'érudits lui donnait la réplique, et sur tous dans l'intimité de ce sanctuaire pesait l'ombre de la glorieuse cité dont ils étaient dans le domaine de l'histoire les fils et les serviteurs. Tant d'heures écoulées aux

côtés de ce poète ou dans la fréquentation de cet érudit se peuvent-elles oublier? J'ai reçu d'eux conseil et protection. Qu'il me soit permis de reporter sur leur mémoire et sur leurs amis toujours vivants la gratitude par laquelle je n'entends point payer, mais seulement publier leur bienveillance.

Après quelques journées de conciliabules et d'explorations, il apparut que sur les acteurs et les théâtres de Valencia les documents décisifs ne se trouvaient ni dans les archives ni dans les bibliothèques ouvertes au public. L'Hôpital, propriétaire du théâtre dès le jour où il en exista un, les retenait jalousement. D. José-Enrique Serrano Morales me prêta son aide pour en forcer l'entrée. Dès le premier mot qu'il prononça, le député provincial, M. Valldecabras, qui dirigeait alors l'Hôpital, déclara que notre cause était gagnée. De ce geste avenant et noble que l'on sait si bien faire en Espagne, il me tendit la clef du local où étaient entassés tous les registres de l'Hôpital depuis le quinzième siècle jusqu'au vingtième : « Vous n'y trouverez, me dit-il, ni catalogue ni classement, mais je vous le livre sans aucune réserve. » Ai-je su répondre à cette confiance qui est, dans une telle aventure, l'unique fierté dont je me pare? Pendant des semaines, chaque jour, j'ai pénétré dans la cave, qui était affectée aux archives. Au-dessus de moi, à peine perceptibles,

les gémissements des malades; par le soupirail, les effluves d'un oranger en fleurs. Un jour enfin, après bien des tâtonnements, la joie de lire à la lueur d'une chandelle un compte des recettes théâtrales : il était bien insignifiant, mais il apportait la preuve que les scrupuleux trésoriers de l'Hôpital avaient placé les comédiens sous leur obédience et écrit dans leurs registres les annales du théâtre. La voie indiquée par Lamarca était largement ouverte : d'autres la suivront avec plus de bonheur que moi, lorsque l'ordre aura succédé dans les archives à la confusion actuelle. Il me suffit d'avoir éprouvé la cordialité de l'accueil dans cette maison qui n'est pas seulement hospitalière aux déshérités de la fortune. Inconnu et étranger : dans ces deux titres, qui auraient dû me faire repousser, le directeur de l'Hôpital a trouvé une double raison de me recevoir.

Je ne fais donc que remplir un strict devoir de reconnaissance en offrant aujourd'hui à tous ceux qui me sont venus en aide, ainsi qu'à la cité levantine elle-même, cette modeste contribution à l'histoire du théâtre valencien. Quelque imparfait que soit cet essai, je n'aurais pu, sans leur appui, le mener à bon terme.

PREMIÈRE PARTIE

Les Spectacles.

CHAPITRE PREMIER.

Les Édifices.

Les théâtres de fortune ; — le théâtre provisoire de la Conférie de Saint-Narcisse ; — le théâtre de la Olivera ; — le théâtre des Santets ; — reconstruction de la Olivera en 1618.

Deux courants se marquaient nettement, vers 1580, dans l'art dramatique, à Valencia. D'un côté, le groupe formé autour de Juan de Timoneda par des gens dont plusieurs, comme Lope de Rueda et Alonso de la Vega, étaient eux-mêmes des acteurs, visait à mettre sous les yeux d'un auditoire, recruté dans tous les mondes, un spectacle où la verve le disputait à l'imprévu, où des silhouettes plaisantes s'agitaient dans des imbroglios indéfiniment renouvelés. D'un autre côté, des poètes, nourris des préceptes de la poétique grecque ou romaine, plus soucieux de la dignité que de la popularité de leur art, édifiaient des œuvres où les réminiscences classiques stimulaient et contenaient à la fois l'essor d'une imagination naturellement tragique. Déjà le public s'était prononcé en faveur du théâtre populaire contre le théâtre savant, en faveur de la pièce jouée contre la pièce

lue. Mais si le succès du genre national était dès lors certain, il n'était pas unanimement reconnu. Cette reconnaissance, il ne l'obtiendra que le jour où on aura créé pour lui l'instrument nécessaire, c'est-à-dire une salle et un matériel de spectacle, un *théâtre* enfin qui soit en même temps l'auxiliaire et la consécration de son triomphe.

A en croire Jovellanos¹, Valencia aurait possédé, en 1526, par l'initiative et sous la gérance de l'Hôpital, un édifice destiné à abriter et à favoriser les représentations dramatiques. Cette affirmation, en faveur de laquelle les Valenciens les plus désireux d'y croire n'ont jamais pu fournir l'ombre d'une preuve, tombe d'elle-même si l'on tient compte de l'état de l'art dramatique en Espagne à l'époque indiquée; au début du seizième siècle, l'heure des théâtres permanents n'avait pas encore sonné.

Il fallut pourtant que, vers 1550, un local se trouvât dans Valencia qui pût offrir à des représentations encore timides un gîte provisoire. A ce moment, en Espagne comme en France, se constituèrent ces « troupes de campagne » dont les voyages en zig-zag à travers cités, villages et bourgades allaient répandre, jusqu'à en faire un divertissement national, le goût et la pratique du théâtre. Lope de Rueda, Alonso de la Vega, d'autres avant et après eux, firent étape, avec l'espérance d'une recette fructueuse, dans l'opulente cité du Turia. Où donc abritèrent-ils leurs jeux ?

On ne possède là-dessus aucun renseignement certain.

1. *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicos.* — B. A. E., p. 489 a.

Il est probable que leurs premières représentations furent données bonnement dans la cour même de l'auberge où ils logeaient. Le public, friand de ces fêtes, s'habitua vite, chaque fois qu'une bande comique était de passage, à l'aller chercher au même endroit, et il se peut bien que l'aubergiste, pour retenir une clientèle profitable, ait fait quelques aménagements spéciaux, aussi modestes qu'on le voudra, mais appréciés également des acteurs ou des spectateurs, comme, par exemple, de disposer des bancs autour de l'emplacement ou de réserver un facile accès aux fenêtres pour les personnes de distinction. Tant y a qu'en 1566, au témoignage d'Orellana, qui avait puisé le renseignement dans un acte notarié¹, l'une des rues de Valencia portait le nom de *Carrer de les Comedies*, d'où l'on peut conclure, avec certitude non seulement à la fréquence des spectacles dans Valencia dès cette date, mais encore à l'existence d'un local habituellement usité pour ces spectacles. Peut-être ce local était-il l'*hostal del Gamell*, qui servait, dès octobre 1577, à des exhibitions publiques², et où, en 1598, se réfugiaient encore des saltimbanques auxquels l'Hôpital avait refusé le théâtre de la Olivera, promis à une troupe rivale. Reconnaissons dans cette auberge l'un des berceaux de l'art dramatique à Valencia. Si à vingt années d'intervalle on y a donné des spectacles, si modestes qu'on les sache, nous sommes assurés qu'elle en a vu d'autres, plus relevés, plus riches d'intentions et de promesses.

Rien de plus simple que le cadre dans lequel le spec-

1. Dans son œuvre ms., *Valencia antigua y moderna*. B. U. V.

2. B. N. P., ms. esp. 147, p. 680.

tacle était donné. Le poète Rey de Artieda nous a renseignés là-dessus dans une épître qu'il a imprimée, en 1581, en tête de sa tragédie de *Los Amantes*¹, et qui date probablement de 1578. Il y oppose le majestueux appareil d'un théâtre antique, tel qu'il le devinait en contemplant les ruines de la prochaine Sagonte, à la simplicité misérable des représentations contemporaines. « Dix planches, deux tapisseries et un tapis », il n'en fallait pas davantage, d'après lui, pour dresser une scène. Avec les planches, on construisait une estrade, exiguë et chancelante. Les tapisseries, tendues à droite et à gauche du tréteau, formaient deux abris, qui servaient à la fois de coulisses et de vestiaire. Le tapis, enfin, cachait aux yeux des spectateurs la misère de cet échafaud.

Cette installation de fortune devait durer d'autant moins que le passage des troupes nomades devenait plus fréquent. On peut dire sans exagération qu'elles pullulèrent à Valencia à partir de 1580. En septembre 1581, c'est un saltimbanque de Ferrare, Joan Jacome, qui, non content de traverser Valencia, s'y attarde, et sous sa direction constitue une troupe pour « représenter et jouer des farces », *representar y fer farses*. En octobre 1581, c'est un Sévillan, Pedro de Saldaña; en décembre de la même année, c'est Francisco de Oso-

1. Rey de Artieda, *Al illustre señor don Thomas de Vilanoua*. (En tête de : *Los Amantes*, Valencia, 1581.)

« Pero, como lo antiguo al fin se acaba,
Diez tablas, dos tapices y vna alhombra
Hinchen aquella fabrica tan braua. »

En marge du vers « Diez tablas », Artieda a imprimé l'indication : *Theatrum odiernum*.

rio et son épouse Beatriz Hernandez y de Osorio ; en janvier 1582, ce sont Melchor de Leon et Mateo de Salcedo ; en février 1592, ce sont le musicien Joan de Biedura et l'acteur Nicolas de los Rios¹, qui tour à tour, dans une collaboration dont les termes étaient quelquefois renversés, le directeur empruntant à sa troupe et celle-ci lui dictant ses conditions, résident plus ou moins longuement à Valencia, déployant leur talent mimique et récitant leur répertoire pour le divertissement de tous et leur profit particulier. Les comédiens étaient gens pauvres et défiants ; par économie et par prudence, ils recouraient le moins possible aux offices des basochiens. Si pourtant dans les minutes notariales de ces années 1581 et 1582 un si grand nombre d'entre eux règlent leurs différends ou confessent leurs misères, combien d'autres y en avait-il qui coulaient dans la même cité une existence sinon dorée du moins exempte de tracasseries judiciaires ? Pareille affluence frappa les contemporains. Dans la multiplication des troupes comiques, dans la curiosité du public à leur égard, une force nouvelle se manifestait. Il s'agissait maintenant de l'organiser et de l'exploiter. Ce fut l'Hôpital qui s'en chargea.

Les fondations charitables avaient été à Valencia nombreuses et précoces. Mais leur abondance même entraîna des inconvénients ; elles se nuisaient les unes aux autres et dilapidaient leurs ressources à ne les point mettre en commun. On entreprit donc, vers 1485, en ce qui concerne les hôpitaux, la même tâche que l'on devait accomplir quinze années plus tard en ce qui concerne les établissements d'enseignement. On substitua

1. PATR. FRANCISCO Jerónimo Victor, 1581 et 1582.

au désordre de ces innombrables maisons un centre d'importance suffisante pour les absorber toutes : une licence fut concédée par les pouvoirs compétents d'établir à Valencia un *Hôpital Général*. Des difficultés, probablement financières, retardèrent l'entreprise ; c'est en 1494 seulement et le 1^{er} mai¹ que les délégués de l'*Hôpital des Innocents* posèrent la première pierre de l'Hôpital Général, En Perot Solanes, de la classe des citoyens, étant majordome de la dite maison. Soit que les travaux de construction se soient prolongés beaucoup, soit que les établissements hospitaliers aient défendu par tous les moyens leur indépendance, la fusion décidée dès 1485 ne se produisit réellement qu'en 1511 : un accord intervenu entre le chapitre et la cité assura enfin le fonctionnement de l'*Hôpital Général*². Péniblement constituée, la fondation nouvelle subsista plus péniblement encore : le 13 janvier 1545, un effroyable incendie la ravagea, brûlant plusieurs femmes hospitalisées à l'étage supérieur du quartier qui leur était réservé³. Cette catastrophe compromit des finances dont la prospérité ne semble pas avoir été l'habitude ; et dès lors l'*Hôpital Général* rechercha des subsides plus àprement que jamais. Il les trouva le jour où la croissance de l'art dramatique à Valencia rendit possible l'imposition d'une taxe sur le plaisir des spectateurs et le bénéfice des acteurs.

1. B. N. P., ms. esp. 147. « 1485. Provisio de fer espital general en la ciutat de Valencia », p. 468. — « 1494, lo primer dia del mes de Maig... los Diputats del Espital dels Innocents llanzaren los fonaments del Espital General, essent majordom de dita casa en Perot Solanes ciutada », p. 484.

2. B. N. P., ms esp. 147, p. 544.

3. Ib., *ibid.*, p. 629.

L'idée de grever du « droit des pauvres » les divertissements dramatiques ne naquit pas à Valencia. Il y avait dix-sept ans qu'on l'avait conçue et mise en pratique à Madrid¹, où la *Cofradia de la Sagrada Pasión*, bientôt imitée par la *Cofradia de N. S. de la Soledad*, avait obtenu le privilège de louer aux troupes comiques la salle où elles devaient donner leurs spectacles, sous réserve que les bénéfices ainsi procurés serviraient à l'entretien d'un hôpital de femmes.

A l'instigation de Madrid, l'Espagne entière allait demander à ses théâtres de lui fournir les ressources dont la bienfaisance publique avait besoin. A Valladolid, la Confrérie de Saint-Joseph, à laquelle le théâtre appartenait, fut obligée, dans le dernier quart du seizième siècle, de laisser l'hôpital de la Résurrection percevoir sur chaque spectateur une taxe qui était de deux réaux pour les loges et de un *cuarto* à l'entrée générale. A Séville, on attendit à l'année 1611, mais on rattrapa le temps perdu en remettant à l'administration municipale le soin de prélever, par des commissaires jurés, une taxe de huit maravédís par entrant². A Valencia, le privilège fut concédé, le 15 septembre 1582, dans des conditions analogues. Par cet acte, que les Cortès de Monzon

1. Rennert, *The spanish stage*, p. 27.

2. Sur Valladolid, cf. Agustín de Amezúa y Mayo, *El casamiento engañoso y el coloquio de los perros*, Madrid, 1912, p. 75, n. 31. Sur Séville, cf. Sánchez Arjona, *Anales del teatro en Sevilla*, Sevilla, 1898, p. 147. Il semble résulter de la brochure de D. Narciso Díaz de Escovar, *El teatro en Málaga*, Málaga, 1896, qu'à Málaga l'art dramatique aurait été exploité au bénéfice des bonnes œuvres dès 1490, et que, en 1513, sous l'épiscopat de D. Pedro de Toledo, l'Hôpital aurait reçu le monopole des spectacles. Mais ce travail, dénué de références et qui ne repose pas sur des recherches personnelles, ne mérite aucun crédit.

ratifièrent en 1585, le comte de Aytona, vice-roi de Valencia, considérant la supplique à lui élevée par les administrateurs de l'Hôpital Général, leur accordait le monopole exclusif de posséder un local apte aux représentations dramatiques, avec défense aux troupes nomades de se produire ailleurs que dans le dit local.

Certes, c'était un cadeau vraiment royal que le comte d'Aytona, au nom de son souverain, remettait à la mense de l'Hôpital. Au moment où la passion du spectacle se déchainait sur Valencia avec une fureur contagieuse, il lui donnait licence de prélever sur les profits qu'elle comporte, une part léonine ; mais, si belle que fût l'offrande versée au tronc des pauvres, l'Hôpital sut la grossir encore. Le privilège originaire fut-il aggravé par quelque privilège additionnel ? ou bien y eut-il simplement, de la part de l'Hôpital, interprétation abusive du texte primitif, sans autre argument que le droit du plus fort ? Le fait est que bientôt il n'obligea pas seulement les histrions à devenir ses locataires, il perçut encore une taxe sur les pauvres diables qui organisaient, dans quelque coin disponible, un spectacle au rabais. Le 28 février 1598, des saltimbanques donnent une séance *en lo hostel del Gamell*, et le comptable de l'Hôpital enregistre de ce chef un versement de 5 sous 11 deniers. Le 23 février 1599, au moment où le prochain mariage de Philippe III et de Marguerite d'Autriche animait Valencia entière d'une frénésie de plaisir et de divertissements, des acrobates s'installèrent à la porte du Palais-Royal (*portal del Real*) : ce fut pour l'Hôpital l'occasion d'une recette. A partir du 24 août de la même année et pendant une dizaine de jours, des Italiens soumirent à l'appréciation des connaisseurs des exerci-

ces de voltige; ils se produisent « dans la cour de la maison de Ripoll, au dos de la maison du seigneur de Bétera », c'est-à-dire dans un local absolument indépendant de l'Hôpital; ils n'en versent pas moins à celui-ci une redevance qui, en deux occasions, dépassa le chiffre, relativement considérable, de 8 livres. Enfin, le 29 juillet 1615, une troupe de saltimbanques improvise une représentation « dans la rue de Conills » et enrichit d'une contribution, d'ailleurs modeste, la caisse de l'Hôpital. On le voit par ces exemples¹ : l'Hôpital, à la suite du privilège octroyé, n'a pas seulement exercé en matière de spectacles le monopole du local; il en est venu assez vite à faire valoir le droit des pauvres aussi bien en dehors qu'au dedans de son domaine particulier; partout où une représentation payante est donnée, quel que soit le propriétaire de la salle, il prélève son butin. Il est le maître souverain des jeux publics de la cité.

Pareille omnipotence, acquise avec le temps, succédait à une période d'incertitude. Brusquement chargé, en octobre 1582, de fournir un logement à l'art dramatique, l'Hôpital en avait d'abord éprouvé quelque embarras. Le plus simple, c'eût été pour lui de s'entendre avec les propriétaires du *corral* ou des *corrales* où les troupes nomades avaient jusque-là pris leur gîte : ceux-ci auraient continué leur industrie, sous réserve d'associer l'Hôpital à leurs bénéfices. Rien ne prouve qu'on ait essayé d'une telle combinaison; les propriétaires, brusquement déposés d'une lucrative industrie en faveur de l'Hôpital,

1. Hosp. *Livres de trésorerie*, aux dates indiquées.

n'avaient aucun désir de lui consentir un arrangement. Les administrateurs renoncèrent donc à tout ce qui aurait pu ressembler à une mise en régie de leur privilège. Ils n'hésitèrent pas à se transformer en *impresarii*, et pour parer au plus pressé, ils s'entendirent avec la Confrérie de Saint-Narcisse, qui leur céda la salle habituelle de ses réunions. On procéda d'urgence aux aménagements indispensables, on dressa quelques bancs¹, et dès le mois de novembre 1582, des représentations purent avoir lieu, pour lesquelles le caissier de l'Hôpital ouvre dans son grand livre un chapitre spécial de recettes.

Cette installation de fortune ne pouvait durer. Au moment même où il y recourait, l'Hôpital en préparait une autre, plus spécialement adaptée à ses fins. Il acheta à cet effet au notaire Francisco-Jerónimo Victor et à son épouse Sebastiana-Paula Fuster, une maison à cinq portes², qui était située au Vall-Cubert, à deux pas de l'Université, sur la petite place jadis appelée de la Olivera et aujourd'hui « des Comédies ». L'achat fut conclu au prix de 550 livres valenciennes, qui équivalent environ à 2.070 piécettes en monnaie d'aujourd'hui. Dès le début de 1583, les travaux commencèrent pour établir à la place de cette maison, et en profitant autant que possible des constructions déjà existantes, une salle de spectacle avec ses indispensa-

1. *Libre e registre de la scriuania del loable spital general de Valencia*, à la date du 6 novembre 1582 : « ... Cent lliures per obs de pagar la obra dels assientos y altres cosses se fan et fabriquen en la confraria de sent Narsis pera les farces quen dita confraria se an de representar en benefeci del dit hospital. »

2. *Ibid.*, à la date du 11 mars 1583 : « ... La obra et fabrica de les cases per lo dit spital general comprades de ffrances hieroni victor not. pera fer les representacions e comedies », etc., etc.

bles dépendances. Le 11 mars 1583, les administrateurs votent pour les travaux un crédit de 250 livres; le 29 juillet, nouveau crédit de 200 livres; le 20 septembre, troisième crédit de 200 livres; le 14 octobre, crédit supplémentaire de 200 livres; puis, le 11 février 1584, on procède au règlement définitif, on concède aux ouvriers des gratifications extraordinaires, et on prend livraison de l'édifice enfin terminé. La construction, ou plus exactement la transformation, en avait duré un an. Entre temps, on ne sait dans quel local se donnèrent les spectacles, sans doute au siège de la Confrérie de Saint-Narcisse, et d'ailleurs¹, en 1583, pendant l'année des travaux, la saison théâtrale fut très brève, puisqu'elle ne dura même pas trois mois, du 22 juin à fin juillet et du 8 août au 6 septembre. C'est le 22 juin 1584 que l'on inaugura à la fois le nouveau théâtre et un cycle de représentations dont la durée comme l'importance devaient laisser bien loin en arrière tout ce que l'on avait encore vu à Valencia. L'Hôpital était désormais en mesure d'offrir à l'art dramatique un asile digne de ses progrès.

Il ne faudrait pas croire, après cela, que la « Maison de la Olivera », comme la nomment les documents contemporains (*la Casa de la Olivera*), devançât sur aucun point la disposition et le luxe de nos modernes Colisées. Toute la supériorité en consistait dans ce qu'elle était exactement appropriée et rigoureusement réservée à sa destination dramatique. Ce n'était plus la cour banale d'auberge, dont muletiers, charrettes et voyageurs disputaient la jouissance aux malheureux acteurs, c'était un emplacement sacro-saint, où nul ne

pénétrait sinon pour jouer ou entendre des pièces. La comédie, échappée au taudis de fortune, habitait désormais un sanctuaire.

Au demeurant, aucune recherche de somptuosité : le sol était simplement empierré¹, et il n'y avait pas de toiture, au moins au-dessus de la partie centrale du local, si bien que les jours de grande pluie force était à la troupe de faire relâche. Sur l'un des côtés se trouvait la scène ; sur les trois autres côtés se succédaient les loges, ou *finestres*, et le balcon réservé aux femmes, ou *aposenso de les dones*. On avait suivi en cela le plan des théâtres madrilènes, mais on désignait chaque catégorie de places d'un nom spécial à Valencia. Le mot *aposenso*, au sens de « loges », ne fut employé que sur le tard ; il apparaît dans les registres exactement le 21 juin 1598, et il ne supplanta pas de longtemps celui de *finestres*, sans doute afin de prévenir une confusion avec l'*aposenso de les dones*, pour lequel les Valenciens n'adoptèrent jamais la désignation castillane de *cazuela*. La partie basse du local était divisée en deux sections : la plus grande recevait le public populaire, capable d'endurer sur des bancs incommodes toutes les émotions de la fête ; la plus petite était garnie de chaises, où s'installaient, moyennant surtaxe, les amateurs fortunés. Ces sièges (*cadires*) n'étaient ni fixés au sol, ni assujettis les uns aux autres. L'Hôpital, en quête des bénéfices les plus menus, les louait parfois à d'autres entreprises ; ainsi fit-il le 25 juil-

1. *Libre e registre de la scriuania del loable spital general de Valencia*, à la date du 11 février 1584. Les détails qui suivent sont pris dans les *Libros... de la claueria* (ou trésorerie) *del Hospital General*.

let 1590 pour les courses de taureaux, ce qui lui rapporta la somme de 1 livre 3 sous, les frais de manutention étant à la charge de l'emprunteur. Les dégagements du théâtre comportaient surtout une grande porte qui donnait accès au parterre; on l'appelait, selon le cas, *porta major*, *porta de baix*, *porta de dauall*: les hommes avaient seuls la permission d'y passer¹. Une porte spéciale était réservée aux femmes, et il n'est pas probable que les habitués des loges, quoique comme les femmes ils dussent gravir un étage, aient usé du chemin ménagé à celles-ci; ils avaient donc eux aussi leur porte particulière, ou peut-être accédaient-ils à leur loge par les maisons voisines, dont chaque loge était au début une chambre nullement indépendante, sans autre particularité que d'avoir vue sur le théâtre. En tout cas, les pensionnaires de la *cazuela*, qui étaient des femmes du commun, et les habitués des loges, grands seigneurs ou nobles dames, ne se coudoyaient ni dans les couloirs ni dans la salle.

Tel qu'il était, avec ses commodités et ses imperfections, le théâtre de la Olivera subsista sans changement pendant dix ans.

Au mois d'août 1593, des réparations furent reconnues nécessaires; on consolida quelques points faibles, et surtout on perça dans les parois de nouvelles ouvertures; faut-il entendre par là qu'on augmenta le nombre des loges? La dépense, estimée d'abord à 20 livres, resta

1. C'est à cette porte que se payait l'entrée au tarif général. Or, les livres de trésorerie de l'Hôpital enregistrent sous une rubrique spéciale cette recette, et ils la désignent souvent ainsi : « Per la 3^a part que paguen los homens. »

bien au-dessous des prévisions¹ ; c'est dire que l'aspect du théâtre n'en fut pas modifié. Il suffisait encore à cette date aux besoins de l'art dramatique.

Ne nous étonnons pas de ce que, au temps où les Castro et les Aguilar florissaient, le théâtre de Valencia n'ait reçu, pendant près de quarante années, aucun agrandissement notable. Cette stagnation apparente tient à ce fait, trop longtemps ignoré, que la Olivera, en cas de besoin, avait, pour la prolonger et la doubler, un autre théâtre, d'organisation analogue et de fonctionnement intermittent. Il n'y a plus à en douter : de 1584 à 1619, c'est-à-dire à l'apogée de l'art dramatique, il y a eu à Valencia non pas un mais deux théâtres, tous deux hospitaliers aux troupes nomades, tous deux favorisés de l'affluence des spectateurs. Le théâtre des *Santets* était, à une échelle équivalente, la reproduction du théâtre de la *Olivera*.

L'ouverture de ce nouveau théâtre fut purement fortuite : en juillet 1584, la scène de la Olivera était occupée par Jerónimo Velázquez et sa troupe, lorsque brusquement survint Cisneros, qui émit la prétention de donner, lui aussi, des représentations. L'embarras ne fut pas médiocre. En désespoir de cause, on eut recours à dame Ana Camps, qui possédait, proche les Santets, une maison susceptible de se transformer en théâtre. Le 8 juillet, Cisneros y fit ses débuts. Pourquoi l'Hôpital jeta-t-il son dévolu sur ce local ? La maison d'Ana Camps était-elle connue pour avoir déjà reçu des comédiens au temps où l'Hôpital n'avait pas le

1. *Libro de clauèria* (année 1593-1594). « A 18 de dit [agost 1593] L 20. S—. D —., de les quales lliuats 40 reals castellans per uns adobs y obrir finestres en dita casa. Restaren netes 16 S 3 D 4. »

monopole de ces réceptions ? Il est possible, mais ce n'est qu'une hypothèse. Ce qu'il y a de sûr, c'est que l'Hôpital, abusant de son privilège et voulant lui faire rendre un peu plus qu'il ne comportait, chercha noise à la dame Camps sur le loyer de son immeuble, et qu'il ne lui paya 15 livres par mois qu'après y avoir été condamné par un arrêt de la *Royale Audience*¹. Après cette escarmouche, l'accord se fit entre les deux parties, et l'Hôpital aura désormais recours aux *Santets* aussi souvent que possible.

Cette annexe, à vrai dire, était toute voisine de la Olivera. Elle se trouvait en face l'église actuelle de Santo Tomás, à côté de la petite chapelle placée sous le vocable de l'*Adoration des Rois*; une légende très populaire dans la Valencia du seizième siècle s'était attachée aux statues religieuses que cette chapelle renfermait, et on les désignait du surnom familier de *els Santets* « les petits saints ». Des statues, la désignation était passée à la chapelle, et elle s'étendit jusqu'à l'édifice voisin, devenu un théâtre. Celui-ci devait être de dimensions sensiblement égales à celles de la Olivera : les recettes encaissées à l'un et à l'autre, à travers bien des fluctuations, sont à peu près pareilles.

1. *Libre e registre de la scrinania*, à la date du 6 nov. 1584 : « ... que lo... clauari del dit spital done e pague a Anna camps quaranta cinch lliures moneda de Valencia a ella degudes del loguer per tot lo temps que en sa casa, la qual te prop los santets, ha representat Cisereros, farcero, a raho de quinze lliures cascun mes, en pagar lesquels lo sindic del dit spital general es stat condepnat per lo molt magnifich miser Joan perez de banyatos, doctor de la real audiencia. » Je ne sais comment D. Manuel Calvo y Pelarda a pu écrire (*Revista de Valencia*, III, 121) que les Santets appartenaient à l'Hôpital, qui y exploitait un jeu de quilles. Le document précité détruit absolument son affirmation, qu'il n'appuie d'aucune référence.

Il avait, par contre, le désavantage de n'avoir pas été construit spécialement en vue de sa nouvelle destination. Aussi n'y trouvait-on pas plusieurs catégories de places. Une seule porte, par laquelle passaient tous les spectateurs, quel que fût leur sexe¹. La porte une fois franchie, pas d'autres privilèges que des chaises pour ceux dont la bourse pouvait supporter un supplément de dépense; les loges faisaient défaut, et c'est seulement sur le tard qu'on en disposa une, qui ne paraît pas avoir été souvent occupée.

L'insuffisance de cet aménagement assura à la Olivera la prééminence sur les Santets. C'est elle qui est en quelque sorte le théâtre officiel. Quand on trouve mention, dans les documents contemporains, de la *casa de les comedies* ou de la *casa de les farces* sans plus de précision, il s'agit toujours de la Olivera, jamais des Santets. On ne les utilise qu'en seconde ligne et comme un pis-aller. Si donc la Olivera a souvent été en pleine activité alors que les Santets restaient clos, il n'est presque jamais arrivé que les Santets se substituassent à la Olivera. Les représentations se donnaient ou bien à la Olivera seulement, ou bien à la Olivera et aux Santets à la fois. A peine trouve-t-on en novembre 1591 une exception à cette règle : Rivas, qui en compagnie de Rios jouait à la Olivera depuis le 16 de ce mois, passa brusquement le 25 aux Santets, où il demeura le 26 et le 27. Le 28 et le 29, il chôma, et le 30 il reprit posses-

1. Voici, par exemple, comment le 16 juin 1590 le *Livre de Trésorerie* enregistre la recette des Santets : « A 16 de dit [Juny] de la cassa dels Santets L 6, S 16, D 2, ço es del porta dels homens y dones L 6, S 6, D 2, cadires L —. S 10. D —., ques tot L 6, S 16, D 2. »

sion de la Olivera, où sans doute on avait procédé en son absence à quelque réparation urgente. Au surplus, il n'était point fréquent que les deux théâtres rivalisassent l'un avec l'autre : les registres de l'Hôpital permettent de constater que, depuis 1584 jusqu'à l'année 1600, ce double emploi se produisit seulement neuf fois, et encore faut-il ajouter que dans chaque cas la durée en était extrêmement courte ; elle se réduisit une fois à un seul jour et dépassa très rarement trois mois¹.

La troupe reléguée aux Santets montrait un singulier empressement à passer à la Olivera, dès que celle-ci avait été abandonnée par ses locataires antérieurs : ainsi firent par exemple, en novembre 1585, les Italiens, qui, après une saison d'un mois et demi aux Santets, se transportèrent à la Olivera le jour même où, par le départ de la troupe rivale, elle devint disponible. Il arrivait même (tant étaient marqués les avantages de la Olivera !) que les comédiens des Santets s'entendissent, au prix de quelques sacrifices, avec ceux de la Olivera pour occuper, ne fût-ce que quelques jours, le théâtre objet de leurs convoitises. En avril 1589, Quirós était installé à la Olivera et Osorio aux Santets : Quirós, du 13 au 16, chôma ainsi que sa troupe, et Osorio profita de ce délai, malgré sa brièveté, pour donner quatre représentations à la Olivera « en vertu d'un accord

1. Les dates où les Santets furent occupés par une troupe dramatique en même temps qu'une autre troupe jouait à la Olivera, sont (avant 1600) les suivantes : 8 juillet 1584-16 octobre 1584 (Cisneros) ; 23 août 1585-fin septembre 1585 (les Italiens) ; quelques journées entre le 1^{er} juin et le 1^{er} novembre 1586 ; 4 février 1589-17 avril 1589 (Osorio) ; 10 juin-24 juin 1590 ; 15 juillet 1590, une seule représentation (Salcedo) ; 6 juillet-5 août 1591 ; 17 octobre-12 novembre 1592 (Girones) ; 8-26 avril 1597 (Heredia).

intervenu entre eux », *per concert entre ell y Quiros*. Par là s'affirmait de toutes les manières la supériorité du théâtre permanent sur le théâtre temporaire.

L'Hôpital avait intérêt à favoriser cet engouement pour la Olivera, dont il disposait sans frais. Les Santets ne se transformaient en théâtre que par une location onéreuse, dont le prix diminuait d'autant les bénéfices du monopole; et il est à croire que le propriétaire des Santets, dame Ana Camps ou son héritier, exagéra un jour ses prétentions. Pour ce motif ou pour toute autre cause, une rupture se produisit. Après le mois de juin 1597, au cours duquel des saltimbanques donnent quelques représentations aux Santets, aucun spectacle n'y est plus organisé pendant dix-sept ans, et l'Hôpital, chaque fois que deux salles de spectacle lui sont simultanément nécessaires, en est réduit aux pires expédients. Le 5 septembre 1599, il va jusqu'à installer, pour un seul jour il est vrai, un comédien de la valeur de Salcedo dans la cour de cette fameuse maison de Ripoll, bonne pour des acrobates, insuffisante pour des acteurs exercés. Un peu plus tard, du 25 novembre 1598 au 15 avril 1599, au moment où les fêtes du mariage royal avaient attiré à Valencia une affluence plus que suffisante pour remplir l'un et l'autre théâtre, les deux troupes de Heredia et de Villalba en sont réduites à alterner sur la scène de la Olivera, diminuant de moitié leurs propres bénéfices et ceux de l'Hôpital. Il n'est pas de crise qui ne se résolve avec le temps : en janvier 1614, l'Hôpital reprend la disposition — du moins la disposition temporaire — des Santets et les sous-loue alternativement, du 9 au 13, à Granados et à Acacio. Cet accord des parties adverses ne dura guère : en avril 1615, Alca-

raz et Mudarra, au lieu de disposer chacun d'un théâtre, jouent l'un et l'autre à tour de rôle à la Olivera. Enfin, en avril 1618, les Santets passèrent pour plus d'un an au pouvoir de l'Hôpital; celui-ci les entoura alors de soins que jusque-là il ne leur avait pas prodigués; des travaux d'appropriation y furent faits et des représentations y eurent lieu avec une extrême régularité. Mais, une fois de plus, l'excès de la prospérité dissimulait une ruine prochaine. Si les Santets réunissent maintenant l'unanimité des amateurs de spectacles, c'est que, temporairement, la Olivera n'existe plus : on la reconstruit sur le même emplacement avec un luxe et des proportions telles qu'aucun local ne pourra désormais rivaliser avec elle.

Depuis longtemps déjà, on préparait cette entreprise. Dès l'année 1597, l'Hôpital créa, sous le titre de *Fábrica y obra nova de la casa de les farses de la Olivera*, une direction des travaux, qui comptait au moins un employé, Francisco-Miguel Ortiz, au salaire quotidien de cinq sous. En fait, rien de considérable ne fut tenté avant 1617. A cette date, l'Hôpital acheta les maisons voisines du théâtre, de façon que, disposant du terrain à sa guise, il pût donner à la salle de spectacle et à ses dépendances des dimensions moins réduites. Le premier achat, conclu le 26 mai 1617 par-devant le notaire Gaspar Palavicino, portait sur la maison de l'alguacil Pedro-Pablo Noguera et sur le jardin y attenant, où se trouvait l'olivier fameux d'où le quartier avait reçu son nom. Maison et jardin accueillaient habituellement une société plus joyeuse que discrète, d'autant plus empressée à s'y réunir qu'elle était assurée d'y trouver bon

vin, bon gîte et le reste. Entre la nouvelle propriété de l'Hôpital et le théâtre, il restait deux maisons, dont les propriétaires se firent longtemps solliciter avant de céder, même à bon compte, leur misérable domaine. Ils capitulèrent enfin, et leur consentement donna la possibilité, depuis longtemps escomptée, de substituer au *corral* démodé un théâtre entièrement nouveau.

La reconstruction, décidée dès le carême de 1618 et commencée seulement au mois d'août, ne dura même pas une année. Le programme des travaux en prévoyait l'achèvement pour le 1^{er} janvier 1620; en réalité, dès le 23 juin 1619, veille de la Saint-Jean, le comédien Riquelme inaugura le nouveau théâtre par une représentation dont la recette fut particulièrement fructueuse¹; on gagnait plus de six mois sur les prévisions. Pareille célérité faisait autant d'honneur aux ouvriers, qui en furent récompensés par une gratification exceptionnelle², qu'aux administrateurs de l'Hôpital, qui avaient tracé le programme de cette réfection et en surveillèrent l'exécution.

Leur premier soin avait été de dresser le plan et le devis de l'édifice nouveau; c'était au total une série de quarante-sept articles précis et méticuleux. Les administrateurs les approuvèrent par-devant notaire le 5 mai 1618, et sur leur texte, arrêté *ne varietur*³,

1. *Livre de Trésorerie*, année 1619-1620 : « A 23 de Juny [1619] comença a representar Riquelme en la casa noua y rebe del ques trague en dita jornada trenta una lliura [*sic*], tretze sous, ço es Porta major 20. 9. 2, dones 1. 17. 4, cadires 3. 6. 6, aposentos 6. —. —. [Total :] 31. 13. —. »

2. Décision du Conseil d'administration de l'Hôpital, en date du 3 juin 1619.

3. PATR. Miguel-Jerónimo Chorrutta, 1618. Le cahier des charges, qui est inséré parmi les minutes sans en faire partie intégrante,

on procéda à une adjudication en spécifiant que l'on tiendrait compte, pour le choix de l'adjudicataire, à la fois du plus fort rabais et du plus court délai. L'Hôpital se réservait de traiter lui-même directement, aux lieu et place des constructeurs, pour l'achat des matériaux ou même d'utiliser les déchets de la démolition. Le 29 juillet, Pedro Verdet et Antonio Sanchis, domiciliés à Moncada, obtinrent la fourniture des briques et des tuiles, *la rajola prima a raho de quatre lliures lo miller, la rajola grossa a raho de cinch lliures y quinze sous lo miller, y los taulellets a raho de set lliures y quinze sous lo miller*. Le 22 août, on signa le contrat pour la démolition et le terrassement; le 23 août, pour la charpente et la menuiserie; le 25 août, pour la fourniture de la chaux. Ces mesures de préparation une fois prises, on se dépêcha de faire place nette; on démolit toutes les maisons et murailles qui encerclaient la salle de spectacle, sauf la muraille qui allait du côté de la place de la Olivera, car elle paraissait assez robuste pour être utilisée dans l'édifice nouveau, et sur ce terrain impitoyablement dégagé on commença à construire.

La construction ne comportait pas seulement une salle de spectacle, mais tout un ensemble de maisons destinées l'une au gardien, l'autre à des locataires de bonne volonté. L'idée d'édifier un théâtre qui ne fût que cela n'était venue à personne. On aménagea donc du mieux possible les maisons en cours de construction, on les pourvut de toutes *les coses necessaries, es a saber*

s'intitule : *Capitulacio del modo y orde que se ha de tenir en fabricar la casa de les comedies conforme les traçes fermades per los SSrs. Administradors del Espital General*. Tous les détails qui suivent sont empruntés à ce document.

escales, caragols, chimenees, mais on eut soin d'en combiner l'emplacement de façon qu'elles laissassent au milieu d'elles une grande cour : c'était ici le théâtre proprement dit. Le pàté de maisons qui l'entouraient, avait deux façades principales, l'une sur la rue de la Comédie, l'autre sur la place de la Olivera. De ces façades on soigna particulièrement la construction; au lieu de briques, la pierre fut employée pour les angles, pierre de Ribarroja du côté de la place, pierre de Godella de l'autre côté, et on réserva un emplacement sur la Olivera pour un écusson aux armes de la cité ou aux armes de l'Hôpital.

Le théâtre lui-même était divisé en trois parties : la scène, la salle, les galeries. La salle et les galeries étaient désignées dans leur ensemble par un seul mot : *ochavo*, qu'il ne faut pas traduire par octogone et qui correspondrait plutôt à l'*hémicycle* de nos salles de spectacle. Un plan du théâtre de la Olivera, fort sommaire et mal tracé, est inséré dans un *Livre de compte de l'année 1678*¹, que l'on conserve aux archives de l'Hôpital. Il montre avec netteté que l'édifice élevé en 1618 n'avait ni la forme d'un octogone ni celle d'un demi-cercle, mais bien celle d'un rectangle dont la scène occupait un des petits côtés. Ce rectangle était inscrit dans un autre rectangle plus grand, formé par les maisons de l'enceinte. Il y avait donc lieu de distinguer, d'une part le mur des maisons, d'autre part le mur du théâtre. Entre ces deux murs se trouvait une ruelle que l'on utilisait pour les dégagements, pour l'écoulement des eaux, pour éclairer et aérer aussi bien les appartements que

1. Cf. plus loin, page 45, l'indication plus précise de ce livre.

la salle de spectacle ; si étroite, d'ailleurs, à certains endroits qu'elle n'empêchait pas les locataires de l'étage supérieur de passer de leur maison sur le toit du théâtre, et il fallut prendre des mesures pour qu'ils n'assistassent point gratis à la représentation par les lucarnes de la toiture. De cette ruelle, sorte de puits dans lequel on marquait autant d'étages que dans les maisons limitrophes, une partie était à ciel ouvert, l'autre partie était abritée par des constructions légères contre la pluie et les regards indiscrets¹.

Dix gros piliers quadrangulaires constituaient l'armature du théâtre. Quatre d'entre eux, posés sur des fondations moins résistantes, ne s'élevaient pas plus haut que le premier étage des galeries. Les six autres se continuaient jusqu'à la toiture, dont ils supportaient le poids. Semblables par leur hauteur, ils occupaient des emplacements très différents ; il y en avait deux qui étaient placés hors de l'hémicycle (*ochavo*), auprès de la scène qu'ils encadraient de leur masse ; ils parvenaient d'un seul élan jusqu'au faite et n'avaient pas d'autre mission que de le soutenir. Les quatre autres, encastrés dans l'hémicycle, servaient d'appui à la fois aux deux étages de galerie et à la toiture. En sorte que si la toiture reposait sur six piliers, dont quatre étayaient en même temps les galeries, les galeries de leur côté étaient soutenues vers le centre de l'hémicycle

1. Capitulació, § 23 : « lo [corredor] de les dones ab sos carrerons *cuberts*. » § 15 : « dexant tambe los *descuberts* dels carrerons com en lo demes pera caure les aygues de la teulada major y pera pendre llum y ayre en dits terrats. » Il s'agit ici du second étage, celui des loges, tandis que le *corredor de les dones* était au premier étage.

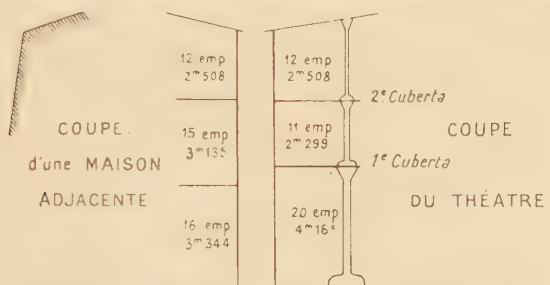
par huit piliers, dont quatre prolongés jusqu'à la toiture et quatre arrêtés au premier étage.

Exception faite pour les deux piliers situés hors de l'hémicycle, qui se développaient sans accident depuis leur socle jusqu'à leur chapiteau, chaque pilier se fractionnait en plusieurs sections, du rez-de-chaussée à la première galerie, de la première galerie à la seconde, de la seconde galerie à la toiture. Les grands piliers avaient les trois sections au complet, les petits n'avaient que la plus basse. Sur la première section, les piliers, taillés en pierre de Godella, portaient un chapiteau de l'ordre toscan; ils avaient, chapiteau compris, une hauteur de 20 empans ($= 4^m 18$). On reliait entre eux les sommets des piliers au moyen de fortes poutres, formant ainsi une ligne parallèle à la muraille; puis, entre ces poutres et le mur, on posait toute une série de solives et l'on prenait bien garde que les solives d'angle fussent plus résistantes que les autres. De ce réseau de solives on formait un étage ou galerie qui s'avancait comme une sorte d'auvent au-dessus de l'hémicycle et qui en suivait les contours.

Sur le sol de ce premier étage, on posait, dans le prolongement des précédents, quatre piliers d'une hauteur de 11 empans ($= 2^m 299^{mm}$). Ils soutenaient le plafond de la première galerie et le plancher de la seconde. Ils avaient eux aussi leur chapiteau de l'ordre toscan, mais la pierre de Godella, trop onéreuse, avait été remplacée, pour les construire, par de la brique mêlée de ciment. Ils se continuaient du second étage jusqu'à la toiture, toujours surmontés d'un chapiteau et hauts cette fois de 12 empans ($= 2^m 588^{mm}$).

Au total, l'hémicycle, dans sa partie extérieure, offrait

deux étages de galeries : le premier étage, élevé à plus de 4 mètres au-dessus du rez-de-chaussée, était lui-même fort bas et écrasé, puisqu'il ne dépassait guère 2 mètres de plafond. Le *corredor de les dones*, ou galerie des femmes, en occupait au moins une partie, sinon la totalité. Des bancs en bois le garnissaient, sur lesquels les spectatrices s'installaient tant bien que mal.



On y accédait par un escalier et par des couloirs spéciaux, sans aucune communication avec les autres parties du théâtre.

L'isolement du sexe faible se pratiquait rigoureusement. Le second étage, situé immédiatement sous le toit, offrait une perspective moins mesquine ; il atteignait à 2^m50 d'élévation, et la meilleure société s'y donnait rendez-vous dans les loges, ou *camarilles*, entre lesquelles on avait subdivisé la galerie. Un escalier réservé y conduisait, et sur cet escalier, à mi-hauteur, s'ouvrait une porte par laquelle le gardien passait directement de sa demeure au théâtre. Il avait même fallu, pour établir ce raccord, force calculs et force combinaisons. Les étages du théâtre et ceux des maisons adjacentes, parce qu'ils répondaient à des nécessités différentes, avaient dû être construites à des hauteurs différentes. La hauteur totale (8^m987^{mm}) était égale de part et d'autre,

mais on n'en avait pas tiré parti de la même manière.

La partie basse de l'hémicycle n'était pas seulement empierrée, comme dans l'édifice démoli ; elle était entièrement pavée de dalles carrées. Les chaises en occupaient une partie, la plus rapprochée de la scène. Derrière les chaises, des gradins s'élevaient en pente douce, sur lesquels on avait fixé, non sans les raboter soigneusement, des bancs de bois. La nécessité de loger au fond de la salle ces gradins ascendants explique que la première galerie se soit trouvée à plus de 4 mètres au-dessus du sol.

La scène, faiblement élevée, s'appuyait contre un grand mur. Les vestiaires l'encadraient, l'un à droite, l'autre à gauche ; ils tenaient lieu de coulisses. Le toit des vestiaires se trouvait à la même hauteur que la première galerie, c'est-à-dire à 4^m 18 au-dessus du sol ; mais pour avoir la hauteur vraie de la scène et des vestiaires, il faut déduire de ce chiffre l'élévation du terre-plein qui constituait la scène et sur lequel les vestiaires étaient édifiés. Il semble impossible, dans ces conditions, que vestiaire et scène aient mesuré plus de 3 mètres de haut en bas. Il y avait, au-dessus de la scène, un balcon qui allait d'un vestiaire à l'autre, le balcon des apparitions. Sous ce balcon, à droite et à gauche de la scène, tout contre les vestiaires, on avait construit deux logettes, auxquelles on pouvait accéder extérieurement par un escalier, et qui servaient peut-être aux acteurs pour leurs entrées et leurs sorties¹. Au niveau même du balcon, une loge

1. Cf. Rennert, *The Spanish Stage*, p. 92. Ces logettes, situées en arrière de la scène et communiquant avec elle par une porte, s'appelaient *nichos*. Il y en avait tantôt une, tantôt deux.

s'ouvrait où les spectateurs étaient admis : on la nommait tantôt *aposeno del balco*, tantôt *aposeno del vestuario*. Un toit la couvrait, qu'on avait surbaissé le plus possible pour ne point masquer les fenêtres ouvertes dans le mur du fond. C'est en effet par ces fenêtres, par celles qui de la deuxième galerie s'ouvraient sur la ruelle, et par les lucarnes du toit, que la salle recevait la lumière du jour. Des cordes et des ressorts permettaient d'ouvrir ou de fermer les lucarnes sans monter sur le toit.

Le balcon et la charpente, placés au-dessus de la scène à 3 mètres environ de hauteur, ne gênaient pas seulement la perspective. Ils empêchaient encore d'aménager des machines compliquées ou volumineuses. Aussi les rendit-on démontables au gré des comédiens. En outre, ceux-ci disposaient, dans le sous-sol de la scène, de trappes d'où les fantômes surgissaient : ces trappes s'ouvraient sur des chambres basses (*llonjetes*), dans lesquelles on descendait du vestiaire par un escalier.

Sous terre ou dans les airs, les comédiens pouvaient donc étendre le champ de leur action. A peine y avait-il, pour le limiter, un arc en maçonnerie, de courbe aussi tendue que possible, qui réunissait l'un avec l'autre, au-dessus de la scène, les deux grands piliers destinés à supporter la toiture. Cet arc se trouvait à la hauteur de la seconde galerie; les architectes souhaitaient qu'il contribuât « à la solidité et à la parure de l'édifice ». Sa longueur, au moins égale à celle de la scène qu'il traversait de part en part à quelque 5 ou 6 mètres d'élévation, ne dépassait pas 30 empans (6^m 27). Nous prenons par là une idée de l'exiguïté de la lice où les acteurs livraient leur combat : la scène n'était guère plus

grande qu'une chambre quelconque d'un appartement modeste.

Les dégagements du théâtre comportaient principalement un spacieux vestibule; on y pénétrait dès qu'on avait franchi la porte principale. Ce vestibule occupait le rez-de-chaussée d'une maison dont on destinait à des locataires les étages supérieurs. Or, pour lui donner des proportions imposantes, on en avait construit le plafond non à la hauteur adoptée dans les maisons (3^m 34), mais à celle de la première galerie du théâtre (4^m 18). Si donc on avait laissé le plafond du premier étage à la hauteur habituelle, tout ce premier étage aurait été écrasé entre le rez-de-chaussée trop élevé et le deuxième étage trop bas; il se serait trouvé dans les mêmes conditions que la *galerie des femmes*, haute tout juste de 2^m 29, habitable pour des spectateurs d'un moment, inhabitable pour des locataires permanents. Il fallut, pour remédier à cet inconvénient, surélever de deux empans le toit de la maison; chaque étage eut ainsi la hauteur suffisante, et il n'était pas mauvais qu'une maison plus élevée que ses voisines signalât à l'extérieur l'entrée du théâtre. De ce vestibule, qui avait provoqué à lui seul tant de modifications dans une architecture toujours uniforme, les arrivants se dirigeaient par autant de portes vers les emplacements où les différentes catégories de places se trouvaient. A deux de ces portes, les comédiens se postaient pour percevoir sur le prix de la location la part qui leur revenait; afin que nul ne leur échappât, la porté était à deux battants, et l'un des battants restait fermé; deux marches disposées à cet endroit aidaient à retenir l'élan de la foule. Quant à l'Hôpital, il fit construire, pour encaisser sûrement sa recette, une sorte de

tambour (*cancell*), percé de trois portes qu'on ouvrait ou fermait au gré du caissier et par lequel, bon gré mal gré, tous les spectateurs payants défilaient.

Les services que l'on pouvait attendre de ce théâtre étaient-ils en rapport avec l'effort dépensé pour le construire? Aux jours de fête ou de première représentation, alors que la foule garnissait la salle au point de n'y laisser aucun vide, à quel chiffre atteignait l'assemblée? Les documents contemporains ne nous renseignent pas sur ce point. Mais notre théâtre, une fois refait à neuf, subsista près de cent années sans modification importante. Il est certain qu'entre les dates extrêmes de 1618 et 1715, on changea à plusieurs reprises l'aménagement intérieur. Le goût du luxe et du confort croissait de toutes parts, et l'on fut amené à augmenter le plaisir des spectateurs par le perfectionnement de l'appareil scénique et leur commodité par l'augmentation du nombre des places de luxe. Mais, tant que les murs restèrent, ces modifications-là et toutes celles qu'on a pu opérer, n'altérèrent pas sensiblement la capacité de l'édifice. Or, dans un registre de 1678, que gardent les archives de l'Hôpital¹, se trouve un relevé des places mises à la disposition du public, et le détail en est instructif :

<i>Sillas de patio</i>	372 (186 de chaque côté).
<i>Aposentos</i>	16.
<i>Sillitas de la cazuela</i>	20.
<i>Un aposento sobre el vestuario</i>	1.

1. *Libro para lleuar quenta y Razon de lo prosedido de las Representaciones en la caza (sic) de las comedias del Hospital general de la ciudad de Valencia, que le pertenece, así por la entrada de cada uno como por las sillas y aposentos, cada día que se Representare. Año 1678.*

Il faut tenir compte, pour une appréciation exacte, de ce que chaque loge contenait plusieurs spectateurs, et aussi des modifications fatalement survenues en soixante années dans le détail de l'aménagement. On n'en sera pas moins frappé des dimensions exigües de ce théâtre. Construit avec un soin extrême, réunissant en lui tous les progrès de l'architecture théâtrale au début du dix-septième siècle, il est si différent encore de nos modernes édifices qu'à peine osons-nous lui accorder le nom de théâtre. Qu'il est déjà loin, cependant, du *corral*, où l'art dramatique a balbutié ses premiers dialogues ! Le cadre est encore incommode et mesquin. Mais cette insuffisance ne fait que mieux apprécier les couleurs du tableau, dont l'éclat est devenu éblouissant. Dans quelque humble auberge, sise probablement dans la *carrer de les Comedies*, Timoneda, à l'appel de Lope de Ruëda et d'Alonso de la Vega, a ouvert au théâtre valencien une voie triomphale, et celle-ci, après l'étape de la Confrérie de Saint-Narcisse, avec quelques relais à l'annexe des Santets, a abouti finalement à la Olivera, qui a pris place à bon droit dans les annales de l'art dramatique à côté des théâtres madrilènes *de la Cruz* et *del Príncipe*, à côté des théâtres sévillans *de las Atarazanas* et de *Doña Elvira*.

CHAPITRE II.

Les représentations théâtrales.

Durée, heure et périodicité; — prix des places, location et abonnement; — les bas-officiers de théâtre : gardien, receveurs, agents divers; — le public.

Le théâtre ne présentait d'autre intérêt que les représentations qui s'y donnaient. De celles-ci, il convient maintenant de retracer le cérémonial et les apprêts.

Les représentations duraient habituellement deux ou trois heures. Deux poètes valenciens l'ont affirmé clairement. Le chanoine Tárrega, dans la *loa* de *La perseguida Amalteia*, s'adresse ainsi à son auditoire : « Dans cette Assemblée illustre, écoutez-nous seulement deux heures, et si cela vous paraît beaucoup, songez qu'avec le temps tout a une fin¹. » Gaspar Aguilar, envers qui le public montrait sans doute moins d'impatience, ne lui cachait pas que les acteurs le retiendraient près de trois heures : « Nous entrons sur cette scène, leur fait-il dire, au nombre de neuf ou dix pour déclamer, en vue d'un profit très mince, pendant deux heures et demie ou trois². » Dans ce délai si court, on offrait aux specta-

1. « En este senado ilustre
oidnos solas dos horas;
y si es mucho, ved que el tiempo
acaba todas las cosas. »

2. *Loa* de *La Nuera humilde*.

« Salimos aquí nosotros
á recitar nueve ó diez,
por un interes muy poco
dos horas y media ó tres. »

teurs trois longs actes d'une *comedia*, c'est-à-dire environ trois mille vers; on les égayait, en outre, par un intermède (*entremes*) et par des danses : il est manifeste, après cela, que la mode des longs entr'actes ne sévissait pas encore!

En Espagne, les représentations dramatiques avaient lieu d'après un usage constant au milieu de l'après-midi; elles commençaient vers deux ou trois heures, selon la saison, de manière à être terminées avant la tombée de la nuit. Il en fut ainsi à Valencia. Le matin, d'aussi bonne heure que possible, un domestique, porteur d'un pot à colle et armé d'un pinceau plat, fixait à la porte du théâtre une affiche qui annonçait le spectacle de la journée. Le libellé en était aussi simple que possible : « Ici Heredia représente aujourd'hui la grande comédie de Saladin à trois heures¹. » L'acteur seul était nommé, l'auteur était omis impitoyablement.

L'habitude, généralement adoptée, de jouer l'après-midi, souffrit à Valencia quelques exceptions. Il arriva au moins une fois, le 12 septembre 1623, que le spectacle fut avancé au matin². On redoutait probablement pour l'après-midi la concurrence d'une course de taureaux; on en avait donné une la veille, 11 septembre, et fréquemment on en donnait deux ou trois jours à la

1. Ce spécimen d'une affiche, telle qu'on en plaçait à la Olivera, nous a été conservé dans *La gran comedia de la Baltasara*, sur laquelle on trouvera des détails au chapitre vi :

« Aquí representa Heredia
oy Martes la gran Comedia
del Saladino, à las tres. » (F. 1 verso.)

2. *Livre de Trésorerie*. « A 11 de dit [Sette 1623] no y ague Ca per ser dia de bous. — A 12 de dit representaren de mati y Re de la Ca 10.15.6.

suite ; plutôt que de faire relâche, les acteurs se décidèrent le second jour à se produire à la première heure ; leur audace fut récompensée par une recette honorable.

Ce qu'il y a de plus extraordinaire, c'est que pendant un certain temps les comédiens de la Olivera, devançant l'usage moderne, donnèrent leur spectacle dans la soirée. Il faut en croire là-dessus le témoignage d'un Valencien, D. Diego de Vich, très au courant de ce qui concernait l'art dramatique dans sa petite patrie : « J'ai connu, écrivait-il en 1650, quelques personnes qui entendirent ces comédies au temps où on les jouait de nuit dans l'édifice de la Olivera¹. » Il ressort de là qu'on joua aux chandelles sur la scène de la Olivera à une époque qu'il est difficile de préciser, mais qui est certainement antérieure à 1630, et il en ressort aussi qu'en 1649 cette pratique nocturne était abandonnée. Ce fût une tentative sans lendemain : l'insuffisance de l'éclairage ou toute autre cause en provoqua l'échec. A Séville, le régime des représentations nocturnes semble avoir existé vers le milieu du seizième siècle. Cependant, malgré l'affluence du public, si grande qu'on fermait les portes au nez des retardataires avant l'heure fixée, il n'y eut point là autre chose qu'un essai de courte durée².

La pluie, tant que le théâtre ne fut pas couvert, suffisait à provoquer le chômage. On s'accommodait tant

1. D. Diego de Vich. *Breve discurso...* : « Tengo por cierto que la comedia de que se trata, no es la que condenan los santos antiguos, y de su autoridad algunos autores modernos ; porque ésta aun no tiene cien años ; y yo he alcanzado algunos que las oyeron quando las representauan de noche en la casa de la Olivera. » In Cotarelo, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, 1904, p. 589.

2. Sánchez Arjona, *op. cit.*, p. 14.

bien que mal d'une légère averse, mais si l'arrosage était trop copieux, point d'autres ressources que de renvoyer les amateurs. Ceux-ci, malgré des nuages inquiétants, étaient-ils en nombre suffisant? les comédiens se trouvaient-ils à court d'argent? on passait outre aux menaces du ciel, et on dépêchait en hâte une représentation qui arrivait cabin-caha à son terme : ainsi fit-on le 5 octobre 1584 à la Olivera, où la fête se déroula conformément au programme, tandis qu'aux Santets, distants de quelques centaines de mètres, on faisait relâche *per molta ploja*, parce qu'il pleuvait trop. Affaire d'appréciation!

S'il y avait des accommodements avec le ciel, il n'y en avait point avec l'Église. Elle faisait peser sur les comédiens deux lourdes obligations : celle de ne pas jouer pendant toute la durée du carême, depuis le lundi gras jusqu'au « second jour de la Fête de Pâques », et celle, presque aussi onéreuse, de respecter chaque samedi par une fermeture hebdomadaire la vigile dominicale. La trêve du samedi ne fut pas observée à Valencia avec rigueur. On dérogea même quelquefois à l'interdiction relative au Carême : par exemple, en 1587¹ et surtout en 1599. Le mariage de Philippe III et de Marguerite d'Autriche, qu'on devait célébrer dans la *Seu* valencienne à la fin d'avril, avait provoqué dès le mois de février, sur les rives du Turia, un rassemblement de l'aristocratie espagnole. Pour divertir tous ces grands seigneurs, le cortège de leurs serviteurs, la longue suite de leurs fournisseurs, le théâtre n'était point de trop. L'Église le laissa jouer même en temps prohibé. Rien d'étonnant, après cela, à ce que des saltimbanques aient pu, vingt

1. Cf. la note de la page 55.

ans plus tard, organiser en plein Carême, au théâtre de la Olivera, des séances d'acrobatie¹.

En outre de son *veto*, l'Église imposait aux comédiens sa concurrence. Les pompes sacrées, qui avaient l'avantage d'être gratuites, obtenaient, au jour où elles se produisaient, un succès si éclatant qu'il ne restait plus aux spectacles laïques d'autres ressources que de disparaître. Le jour de la Fête-Dieu, le théâtre se transportait dans les rues : par suite, la Olivera restait close; elle en vint même, en juin 1621, à commencer la clôture dès le 9 juin, qui n'était que la veille du *Corpus*: cet usage fut pratiqué à plusieurs reprises les années suivantes. Ce chômage préliminaire, si l'on peut ainsi parler, se retrouve en d'autres occasions, par exemple le 1^{er} février 1622, qui était la veille de la Purification. Le repos du jour de la Toussaint était aussi d'usage. Et plus encore que ces retours réguliers de chômages, dont on s'accommodait parce qu'on pouvait les prévoir, ce que les troupes nomades devaient craindre, c'étaient les solennités imprévues, dont l'attraction sur la foule était d'autant plus puissante. Tantôt c'était la mort de l'archevêque, le cardinal de Ribera, avec la longue série des services funèbres, qui ne durèrent pas moins de quatre jours²; tantôt c'était l'entrée du nouvel archevêque³; tantôt c'était une procession en

1. *Livre de Trésorerie*. A la date de 16 février 1627, *diluns de carnistoltes*, dernière représentation avant le carême... « Ittem a 12 de març 1627 vinge en quaresm a vn bolanti del qual se trage de la porta de la comedia 5.5.4. »

2. *Livre de Trésorerie*, « a 5, 6, 7, 8 [Giner 1611] no y hague comedia per la mort del patriarcha ».

3. « A 4 [octobre 1612] dumenge no representaren per la entrada del Archebisbe. »

l'honneur de la Mère Thérèse ou de quelque autre saint du paradis¹. Que pouvait, auprès de ces cortèges fastueux, l'humble parade de quelques histrions? Et ne faut-il pas se réjouir de ce qu'elle ait contrebalancé, une fois au moins, le succès d'un *autodafé*², en dépit duquel on encaissa à la Olivera une recette profitable?

La famille royale, si lointaine qu'elle fût, exerçait elle aussi une influence sur les vicissitudes du théâtre valencien. Un deuil la frappait-elle? semblait-il seulement à redouter? Il fallait aussitôt supprimer les spectacles. Le 9 octobre 1611, on apprend la mort de la reine; vite on arrête la représentation déjà commencée pour procéder à la fermeture, qui se prolongea plus d'un mois, exactement jusqu'au 10 novembre. Le 18 novembre 1619, la nouvelle que le roi était gravement malade³ fit décider la suspension des spectacles, et on ne la leva que le 25 du même mois; encore fut-elle renouvelée pour vingt-quatre heures, le mardi 3 décembre, afin qu'on célébrât avec plus d'éclat une cérémonie

1. « A 6 [juny 1619] no representaren per ser la proseso de la octaua del sacrament en lo colegi del señor Patriarca. » — « A 23 [octubre 1622] no y ague comedia per la proseso de la mare Teresa », etc.

2. « A 4 de juliol 1621, no obstant que y ague acte de la fe en la plaça de la seu, Re de la comedia vint y sis lliures setze sous y deu diners, ço es Porta major 15. 16. 5, dones 4. — . —, aposentos 3. 12. —, cadires 3. 8. 5. »

3. « Dicho lunes [18 nouiembre 1619] cesaron las comedias por la enfermedad del Rey que era agudas calenturas con pintas negras en el cuerpo, y se hauia quedado una jornada de Madrid : hizieronse grandes deuociones por sa salud. » — « Diciembre 1619. Martes a 3... se hizo una solemne procession de gracias por la salud del Rey, la qual fue desde la Cathedral a San Agustin. Por la noche luminarias y comedia en casa del virrey. » B. S. M. *Dietario* de Vich, p. 37. Ms. Voir aussi les registres de l'Hôpital.

d'actions de grâces. Mal guéri, le roi mourut le 31 mars 1621; la nouvelle en parvint à Valencia le 7 avril, et elle provoqua pour près de deux mois l'interdiction absolue de tous les divertissements publics¹. Le vice-roi de Valencia, en sa qualité de représentant du pouvoir central, réglait la durée de ces deuils officiels, notifiait aux intéressés les décisions qu'il avait prises et accordait, le moment venu, l'autorisation de rouvrir les jeux. Son pouvoir ne se faisait guère sentir aux comédiens que dans cette unique circonstance; il vaut la peine de noter, en passant, que l'autorité civile, très tracassière par ailleurs, se désintéressait presque complètement de leurs fortunes, infortunes et tribulations.

En avons-nous fini avec les causes qui troublaient les troupes nomades dans l'exercice de leur métier? En outre des perturbations qui leur venaient du dehors, il y avait celles, nombreuses encore, dont la cause était en elles-mêmes. Voici, par exemple, qu'une actrice tombait malade; à une époque où les « doublures » n'avaient pas encore été inventées, il n'en fallait pas davantage pour provoquer un chômage de quatre jours². A un autre moment, on entreprenait soit

1. *Livre de Trésorerie*. « Fas nota que a 31 de març del any 1621 mori lo nostre y sant Rey Phelip segon de nostres Reynes, la qual noua es sabe en Valencia a 7 de abril y es feren les funeraries a 20 de dit mes de abril 1621 y dona l'licensia pera poder representar comedies lo Sr Marques de Tauara virey y Capita general de la Ciutat y regne de Valencia a 31 de maig, segon dia de pasqua de pentecostes, de manera que passaren dos mesos cabals. »

2. « A 17, 18, 19, 20 de dit [nohembre 1621] no y aguè comedia per estar ab poca salud una comedianta de dita compaña. » La *compaña* était celle de Tomás Fernandez.

d'étudier une pièce nouvelle, soit d'en combiner les machines¹; il fallait pour cela s'accorder un répit de vingt-quatre heures. Était-on assuré, à ce prix, de conquérir la faveur du public? Hélas! celui-ci se montrait trop souvent rebelle et il y a quelquefois aux divers feuillets du livre de recette cette indication, navrante dans son laconisme: « Il n'y a pas eu de représentation parce que le public n'était pas venu². » De toutes les épreuves qui accablaient nos comédiens, nul doute que celle-ci ne leur ait été la plus douloureuse. Leur amour-propre et leur bourse, qui ont toujours été les deux points sensibles de la gent comique, en souffraient également³.

Voilà, au total, bien des occasions où la vie théâtrale, à Valencia, se ralentissait et parfois se paralysait pour un laps de temps considérable. Il conviendrait maintenant d'énumérer, après les chômages, toutes les représentations par lesquelles l'indestructible vitalité de l'art dramatique s'est manifestée. L'entreprise peut sembler chimérique: elle n'est point impossible, du moins pour les années où les comptes de l'Hôpital ont été tenus avec un détail suffisant. C'est en les consultant que les tableaux suivants ont été dressés; on y trouvera, mois

1. « A 12 de dit [juliol 1621] no y hague comedia per no tenirla estudiada. — A 19 de dit [juliol 1621] no y hague comedia perquen' impedi lo hauer de posar certes inuencions pera la comedia seguent », etc., etc.

2. « A 20, a 21, a 22 [juny 1619] no y ague comedia per no acudir la gent. » — « A 11 de agost [1621] no y ague comedia per no tenir gent Pinedo », etc.

3. Signalons encore que le 24 août 1626 on a fait relâche « per aueri Galeres en lo grau que uingueren per lo Sr Cardenal, nebot y llegat del papa. »

par mois, le total des spectacles donnés au cours de quatre années¹ :

	ANNÉE 1587		ANNÉE 1588		ANNÉE 1589		ANNÉE 1590	
	Olivera.	Santets.	Olivera.	Santets.	Olivera.	Santets.	Olivera.	Santets.
Janvier. . . .	8 [?] ¹	0	26	0	25	0	0	0
Février	7 [?] ¹	0	15	0	14	10	0	0
Mars :	15 [?] ¹	0	1	0	0	0	0	0
Avril	0	0	0	0	27	7	0	0
Mai	0	0	0	0	21	0	25	0
Juin	1	0	0	0	13	0	22	13
Juillet	0	0	0	0	2	0	26	1
Août	14	0	0	0	0	0	31	0
Septembre . .	19	0	0	0	0	0	28	0
Octobre	23	0	18	0	0	0	28	0
Novembre . . .	19	0	28	0	0	0	26	0
Décembre . . .	22	0	20	0	0	0	21	0
TOTAL	128 [?]		108		119		221	

On le voit : rien de plus irrégulier, de plus inégalement réparti que l'activité dramatique à Valencia. Tantôt elle se manifestait surtout en hiver, tantôt elle coïncidait

1. Pour les trois premiers mois de l'année 1587, les chiffres sont approximatifs, surtout le chiffre inscrit en face du mois de mars. Nous les avons fixés arbitrairement, d'après les documents suivants extraits du *Livre de Trésorerie* de l'année 1586-1587 :

« Item rebi de altra companya de farçeros ytalians que començaren a representar a xviii de janer fins a x de febrer dia de carnes toltes cent setanta cinch liures tretse sous huit diners — C L xxv. xiii. viii.

« Item rebi de altra companya de farseros que comença a representar desde uint y quatre de febrer y prosegui alguns dies fins a 21 de maig 1587 cinchcentes lliures set dines. D. — vii. »

Tous les autres chiffres ci-dessus inscrits sont incontestables.

avec la canicule. C'est qu'elle n'avait aucun régulateur : tout dépendait des voyages et de l'humeur des troupes nomades. Leur itinéraire les amenait-il à Valencia? leur plaisait-il de s'y attarder? on avait alors une saison brillante et longue, tandis qu'à d'autres moments l'Hôpital et les amateurs se morfondaient six mois durant. Ce défaut d'organisation s'atténua un peu au dix-septième siècle et surtout après le moment où, par la reconstruction de la Olivera, l'Hôpital eut mis sur le théâtre un enjeu plus considérable; il soudoya, comme on le verra plus loin, des émissaires qui devaient, coûte que coûte, détourner vers Valencia les convois comiques qui eussent passé au large. Malgré cela, les chômages persistèrent; ils se raccourcirent plutôt qu'ils ne disparurent. Les années où le nombre des représentations dépassa deux cents, restèrent l'exception; peut-être, en fixant à cent cinquante la moyenne annuelle des spectacles, resterait-on encore au-delà de la vérité. Que l'on s'étonne, si l'on veut, de la modestie de ce chiffre, mais qu'on se souvienne aussi qu'au total la Valencia du vingtième siècle voit peut-être chaque année moins de spectacles proprement dramatiques que n'en voyait celle du seizième siècle.

A l'époque qui nous occupe, les places étaient taxées à un prix assez modeste pour ne décourager aucun amateur. L'entrée générale, qui ne donnait droit qu'à l'admission dans le *patio* où chacun se casait de son mieux, coûtait tout juste un sou¹. Le montant en était perçu

1. En monnaie valencienne, 1 livre valait 20 sous, 1 sou valait 12 deniers. Dans les comptes, 157. 1. 7 (ou parfois : L 157. S 1. D 7) doit être lu : 157 livres, 1 sou, 7 deniers.

en deux fois : un représentant de l'Hôpital prélevait sur chaque entrant 4 deniers, qui étaient le tribut réservé aux malades indigents; puis un acteur, transformé en caissier, recevait les 8 deniers restants, dont la troupe comique devenait aussitôt propriétaire et qui constituait son salaire. Le 3 mars 1618, au moment même où ils entreprenaient la reconstruction de la *Olivera*, les administrateurs décidèrent de mettre à la charge des habitués du théâtre une partie de la dépense engagée. Ils portèrent à 6 deniers le prélèvement du droit des pauvres, en sorte que les spectateurs du patio payèrent désormais 6 deniers à l'un des guichets et 8 deniers à l'autre; au total, un sou deux deniers. Cette surtaxe ne dura que le temps nécessaire à l'amortissement de la dette; en septembre 1629, il est à nouveau question dans les livres de trésorerie de *los quatre dines (sic)* reçus pour le compte de l'Hôpital : on était revenu, en moins de douze ans, au tarif du début.

Les femmes, pour avoir accès à la *cazuela* ou, comme on disait à Valencia, à *l'aposeno de les dones*, ne payaient rien de plus, selon toute probabilité, que le sou du tarif général. En leur affectant un local particulier, on s'était préoccupé non de leur commodité, mais de la sauvegarde des bonnes mœurs : devaient-elles payer au guichet la rançon de cette vigilance? Quand d'aventure les administrateurs de l'Hôpital voulaient aider un directeur de troupe dans le besoin, ils renonçaient en sa faveur, pour un jour ou deux, aux 4 deniers de l'Hôpital, et, du coup, on voyait disparaître sur le livre de Trésorerie aussi bien les profits du guichet de l'entrée générale que ceux du guichet des femmes : preuve

évidente qu'à l'un et à l'autre le prix des places était perçu selon le même principe et au même tarif.

Il en allait autrement des loges et des chaises. Lors même que l'Hôpital faisait abandon de ses droits, il était convenu, sans qu'il fût besoin de le spécifier, que lui seul encaisserait la recette propre à ces places de choix : elles constituaient un bien inaliénable. Tout ce qu'il consentait aux comédiens, c'était qu'ils prélevassent sur les spectateurs des loges et des chaises, aussi bien que sur les autres, le tribut habituel de 8 deniers. De telle sorte que, si pour l'Hôpital chaque spectateur représentait, selon la place occupée, un profit variable qui n'était jamais moindre de 4 deniers, mais qui était souvent très supérieur, au contraire pour les comédiens chaque entrant, qu'il fût client des loges, des chaises ou du parterre, donnait occasion à une recette constante et uniforme de 8 deniers.

Pour les chaises, placées en face de la scène, le prix fut de 7 deniers jusqu'en 1618, et de 8 deniers, lorsque les travaux de réfection entrepris à la Olivera provoquèrent un relèvement du tarif. Avec les 8 deniers perçus par les acteurs, cela faisait un total de 1 sou 3 deniers avant 1618, et de 1 sou 4 deniers après cette date. La différence avec l'entrée générale était donc à peine sensible. Pour les loges, nous discernons mal les conditions auxquelles on les louait. Il est très probable que, pour la somme payée à chaque représentation par les occupants d'une même loge, on tenait compte du nombre de ces occupants et peut-être de l'emplacement de cette loge par rapport à la scène. Ainsi s'expliqueraient les différences que l'on remarque à ce chapitre dans les *Livres de Trésorerie*. La recette d'une seule loge y est

comptée tantôt pour 6 sous, tantôt pour 15, tantôt pour 15 sous 4 deniers, tantôt pour 8 réaux de Castille. Ces variations signifient, selon toute vraisemblance, que l'assemblée réunie dans la loge était diversement composée¹.

Aussi bien le prix payé à chaque représentation par les habitués des loges ou des chaises ne représentait que la moindre partie de leur dépense. Ces places privilégiées étaient attribuées par abonnement à des personnages marquants, et l'abonnement, d'une nature toute particulière, durait autant que la vie de l'abonné. Celui-ci faisait à l'Hôpital une « aumône », ou générosité, dont le taux, variable entre 30 et 100 livres, était calculé proportionnellement à la nature et à la situation de la place visée. Il devenait, dès lors, propriétaire de cette place, et il en jouissait à sa guise sous cette double réserve qu'il acquitterait à chaque spectacle les 8 deniers des comédiens, plus le droit d'entrée ci-dessus mentionné, et que l'Hôpital, hors les jours de première, pourrait disposer pour des spectateurs d'occasion des loges et chaises inoccupées.

Faut-il ajouter que ce tableau du prix des places, si rigoureuses qu'en fussent les prescriptions, se prêtait, le cas échéant, à des accommodements? Aux jours où le programme laissait deviner chez les artistes plus de bonne volonté que de talent, on consentait les rabais

1. *Livres de Trésorerie*, le 16 mai 1606 : « de vna finestra, L — . S 6. D — . ». 27 janvier 1613 : « de vn aposento, L — . S 15 D 4. » — 10 février 1614 : « — . 15. — de vn aposento que deuia la condessa de Anna ». — La note suivante est plus explicite. A la date du 20 août 1612 : « Re ja a 7 de agost per mans de Alexos Maluenda setanta y dos reals castellans per tanto ne cobra de nou aposentos deuia lo marques de Fromita.

nécessaires pour ne point rebuter le public. Les saltimbanques, comme de juste, avaient des prétentions plus modestes que les acteurs¹, et les administrateurs de l'Hôpital, qui furent toujours les plus avisés des *impressarii*, excellèrent à graduer leur tarif selon l'importance du spectacle. Ils en décidaient eux-mêmes avec une autorité absolue ; en ce temps-là, l'initiative des acteurs était strictement limitée ; c'est à la possession du local, non au talent des interprètes ni au génie de l'auteur, qu'étaient attachés les privilèges souverains. La richesse foncière triomphait sans conteste de la richesse intellectuelle. C'est pour cela que les comédiens ne percevaient pas et ne tarifaient pas eux-mêmes des bénéfices dont ils étaient cependant les pourvoyeurs. L'Hôpital, propriétaire du Colisée et tuteur des miséreux, retenait en vertu de ce double droit, par l'exercice d'une autorité indiscutée, la moitié au moins de la recette.

Des agents nombreux et choisis assistaient les administrateurs de l'Hôpital. A l'Hôpital même, le trésorier (*clavari*) représentait le Conseil d'administration dans tous les actes légaux et tenait, sous la rubrique *Rebudes de les farces*, la comptabilité des sommes perçues à l'entrée de la salle de spectacle. Pendant l'année de son mandat, qui allait du 1^{er} juin au 31 mai, il exerçait, en outre de ses fonctions à l'Hôpital, la direction du théâtre. Il était contrôlé par l'archiviste (*archiver*), qui enregistrait jour par jour dans le *Contralibre*, ou livre de vérification, les opérations financières de son collè-

1. « A 12 de febrer [1623] comença à fer lo joch de mestre coral Joan luis en la casa de les comedies y Rebe del ques trague a *raho de tres diners...* »

gue. Au théâtre, l'autorité était exercée par un gardien-chef ou *alcaide*. Pour que sa surveillance s'exerçât à tous les instants, il logeait obligatoirement dans les dépendances de l'édifice. Il avait le privilège de vendre aux spectateurs, à l'exclusion de toute concurrence, gâteaux, rafraîchissements et fruits. Ses employés, répandus dans l'hémicycle, s'égosillaient à annoncer leur marchandise, noisettes et pignons mondés, poires d'Aragon, nougat, coings, gaufres et oublies, anisette, orgeat glacé et dattes de Barbarie¹.

En échange de ces menus profits, le gardien-chef assurait la police de la salle et la rentrée de la recette. Un cautionnement, versé lors de sa nomination, garantissait la valeur de ses engagements.

Pour l'assister, il avait plusieurs bas officiers. Les comédiens, nous l'avons vu, prélevaient directement des spectateurs les 8 deniers auxquels ils avaient droit : à cet effet, ils se postaient aux diverses portes qui conduisaient aux diverses catégories de places. Les agents de l'Hôpital faisaient à peu près de même, au moins en ce qui concernait l'entrée générale et le balcon des femmes : c'était le *cobrador del dret de los homens* et le *cobrador del dret de les dones*. Quant aux chaises et aux loges, l'Hôpital ne semble pas avoir employé un mode de perception analogue : il y avait un *cobrador de aposentos* et un *cobrador de cadires*, il semble

1. *La gran comedia de La Baltasara*, jorn. 1^a, f. 3 v^o; « Los compañeros repartidos por el patio, dicen :

1. Auellanas.

2. Piñones mondados.

3. Peros de Aragón.

4. Turrón.

5. Membrillos.

6. Suplicaciones, barquillos.

7. Agua de anís, Caualleros.

8. Aloxa de nieue fría.

9. Datiles de Berberia ».

même que le gardien-chef se soit réservé cette dernière fonction, mais l'un et l'autre ne réclamaient leur dû qu'aux spectateurs déjà en place et après le commencement de la représentation. Pour les chaises au moins, cette pratique est attestée par un texte formel, qui nous reporte à la mort de la reine : lorsque la nouvelle en parvint à la Olivera, le spectacle était déjà ouvert et la recette était acquise pour le parterre, les loges et les balcons des femmes. Seuls les spectateurs des chaises n'avaient pas encore payé, et le deuil officiel, proclamé sur-le-champ, leur évita de déboursier le moindre denier sur la part due à l'Hôpital¹. On accordait aux spectateurs de marque, dont la solvabilité était certaine, cette faveur de ne pas les arrêter à l'entrée et de ne faire valoir qu'après coup la créance qu'on avait sur eux.

Gardien-chef et bas officiers, presque tous appartenirent pendant longtemps, au théâtre de la Olivera, à une même famille dont le nom mérite pour bien des raisons d'être pieusement recueilli. En 1584, lorsqu'il se trouva propriétaire d'un théâtre, l'Hôpital sentit la nécessité d'y placer un homme de confiance. Il fit choix d'Alonso Maluenda, dont il avait déjà éprouvé les services pendant la durée des travaux, et il lui concéda au rez-de-chaussée un logement de deux pièces². Maluenda ne s'y

1. « A 9 [de octubre 1611] Re de la Comedia 13. 2. 4. ço es porta major 11 D 14 S —, dones y aposentos 1 S 8 D 4. no y hague cadires per ço que sa Exa mana escomençada la comedia que no representassen per la mort de la Reyna nuestra Señora, y nos cobraren les cadires. »

2. Los dit molt Rnt. y molt maghs. Administradors del Spital general de la ciutat de Va. aiustats en sitiada en dit Spital, Attes e considerat que Alonso maluenda ha fet molts serneys al dit Spital mentres ha durat la fabrica y obra de la casa de les farces, E per que tenen rela-

installa point seul. Pénétré de l'esprit de famille à un degré envahissant, il manœuvra pour que les bas offices du théâtre fussent confiés à ses proches. Sa femme, Francisca Gomiz y de Maluenda, se spécialisa dans la perception du prix des loges. Alexos et Elisabet-Joan Maluenda l'assistaient scrupuleusement et allaient au besoin relancer jusque chez eux les locataires des loges ou des chaises qui tardaient trop à s'acquitter. Mais ce fut surtout le fils aîné, Jacinto-Alonso Maluenda, qui partagea et sut même accroître le prestige paternel. Jacinto obtint la survivance de la charge. Encore qualifié d'étudiant en 1619 (Alonso était déjà mort en 1615), il porte officiellement en 1627 le titre de gardien-chef du théâtre, que son activité fructueuse autant que les services rendus par son père lui avaient mérité. Enfant de la balle, élevé dans tous les secrets du métier, comment Jacinto Maluenda n'aurait-il pas commis quelques essais dramatiques? Il composa au moins quatre comédies, dont les titres seuls nous sont parvenus, une pièce historique, *El sitio de Tortosa*, une pièce religieuse, *La Madalena*, et deux pièces d'hagiographie locale, *San Luis Beltrán*, *Santo Tomás de Villanueva*. Hélas! le succès bouda Jacinto-Alonso, et il s'en prit... à ses interprètes. Dans une de ses œuvres¹, il a imaginé une conversation entre honnêtes gens sur ce thème

cio que mentres y ha hagut farces en la present ciutat lo dit alonso maluenda ha procurat lo benefici del dit Spital y per la intelligencia que te en dites coses et als per altres bons e justes respectes tots concordos proucheixen estatge e habitacio al dit Alonso maluenda present y acceptant en la dita casa que nouament se ha obrat pera les farces situada al vall-cubert per tot lo temps de la vida de aquell en dos apartaments baxos que y ha en dita casa de les farces...

1. *Bureo de las musas*, vers la fin.

que les comédiens sont d'étranges animaux, proprement des geais parés des plumes du paon; tout leur mérite est usurpé à l'auteur dont ils déclament les vers; le plus neutre des objets, le miroir, leur est supérieur en ce que, tandis qu'il reflète les originaux, il ne les déforme pas. Tant de sévérité chez un familier des comédiens dissimule à coup sûr une rancune d'auteur sifflé. Les lauriers du romancier consolèrent le dramaturge. La *Cozquilla del gusto*¹, le *Bureo de las Musas*², le *Tropezon de la risa*³ témoignent d'une verve facile et allègre, dont l'amertume, quand d'aventure elle transparait, ne s'attarde pas en doléances oiseuses. L'humble préposé au service du théâtre était devenu auteur; mais je ne sais ce qui contribua le plus à sa notoriété, de ses livres ou de la direction qu'il exerçait à la Olivera.

Les divertissements dramatiques réunissaient un public à la fois nombreux et choisi. L'élément officiel n'y manquait pas; les Jurats ou échevins, occupaient fréquemment une loge, et le 20 janvier 1615, ils ordon-

1. *La Cozquilla del gusto*, Valencia, por Sylvestre Esparza, 1629 (cité par les traducteurs espagnols de Ticknor, t. III, p. 530).

2. *Bureo de las Musas del Turia en prosa y en verso*... Año 1631, en Valencia, por Miguel Sorolla menor (B. N. M. R 4622). Dans ce roman, la Muse de Lisdauro récite une *Sátira diciendo quantos modos de mujeres pedigueñas encierra la corte*. L'assistance adresse à la Muse des compliments, et l'auteur remarque que, si la Muse avait récité ces vers dans son pays natal, ils auraient été moins appréciés, car nul n'est prophète en sa cité. Décidément, Maluenda n'oubliait pas le mauvais accueil réservé à ses pièces par ses compatriotes.

3. *Tropezon de la risa*. Compuesto por Jacinto Alonso de Maluenda natural de la ciudad de Valencia. Valencia, por Sylvestre Esparza. s. d. [Salvá, *Catálogo*, I, p. 182, n° 436].

naient qu'on payât au comptable de l'Hôpital une note de 2 livres qui était en retard de plusieurs jours. La noblesse la plus titrée se disputait les meilleures « fenêtres ». Le marquis de Fromita en 1612, la comtesse de Anna en 1614 en possédaient une jalousement, et à toutes, derrière le grillage, se laissaient entrevoir de pompeux atours, de gracieuses silhouettes, dont le visage, obstinément anonyme, se dissimulait, le treillis une fois abaissé, derrière un masque de velours¹. Les hommes ou bien accompagnaient dans une loge la dame de leurs pensées, ou bien se réunissaient entre eux dans l'enceinte des chaises. Un heureux hasard a conservé la liste des abonnés aux chaises, ou *cadires*, pour l'année 1628-1629. Rien ne nous renseignera plus exactement sur la qualité des spectateurs que la lecture de cette liste :

*Procehit de les cadires de la comedia donades a particulars a 1. S 4 .D — cascuna*².

Po a D. Franco Carros, vehedor de la costa.	Aurelio Nauarro.
Don Franco Sapana.	D. Gaspar Mathias Juan.
D. Juan Pardo de la Casta.	D. Sebastian de Montenegro.
D. Luys Sorell.	D. Gaspar de Borja.
Vitorino Bonilla.	D. Balthazar Ladron.
D. Jacinto Aguilar.	D. Vicent Masco.
D. Balthasar Mercader.	D. Joachim de Aguirre.
Juan Batte Marti de Ventimilla.	D. Estacio March.
Don Pedro de Rojas.	D. Franco Ferriol.
D. Carlos Juan de Torres.	Monserrat Cruilles.
Franco Bayarri.	D. Gaspar de Romani.
Mr Robles.	D. Jaume Mila.
D. Manuel Viues.	D. Galceran de Castellui.
	D. Diego Sans.

1. G. de Castro. *Los mal casados de Valencia*, acte II.

2. *Libre major de conte y raho del espital general del any 1628 en 1629*. Fol. 80.

D. Carlos Cruylles.	Vicent Gazull.
D. Joan de Brizuela.	Dor Matheu.
Sebastia Coscolla.	D. Pablo Sisternes.
Feliciano Soler.	D. Diego Vich.
Vicent Assor.	Frances Mallent.
Juan Roure.	D. Laudomio Mercader.
Don Luis de Monsoriu.	D. Remigio Sorell.
Don Juceph Monsoriu.	D. Ramon Sans major
Pedro de Caspe.	D. Alonso de Polan.
D. Galceran Mercader.	Battiste Ricart.
Mr Enriques de Montaluo.	D. Geroni Viues.
Doctor Lopez preu.	D. Pedro Sans.
Minuarte.	Bruno Muños.
D. Cristofor Villaza.	Geroni Audinet.
Mr Matheu Rejaule.	

Toutes les catégories sont représentées dans cette énumération. La noblesse de robe y voisine avec la noblesse d'épée : voici, d'une part, Micer Matheu Rejaule, qui était un magistrat de la Royale Audience, puis ces laborieux tabellions de Sebastiá Coscolla et de Vicente Gazull. puis le probe Francisco Bayarri, qui a présidé si longtemps à la comptabilité de l'Hôpital. Voici, d'autre part, D. Francisco Carros, affilié à la milice qui assurait la sécurité du littoral contre les incursions des pirates, et la famille largement représentée des Mercader, D. Baltasar, D. Galcerán, D. Laudomio, frères ceux-là et fils celui-ci du comte de Buñol, qui se préparait, loin des agitations profanes, à une mort édifiante. Voici enfin — et ce n'est point le moins remarquable de nos abonnés — un prêtre, docteur en droit canon, dont le caractère sacerdotal s'affirme hardiment sur la liste, aussitôt après son nom de Lopez, comme pour en relever l'insignifiance. Bel auditoire, en vérité, que celui où, parmi cinquante-six habitués, il n'y en avait pas moins de trente-cinq qui eussent droit à se parer du *Don nobi-*

liaire, qu'une flagornerie maladroite n'avait point galvaudé en ce temps-là comme au nôtre.

Le troupeau anonyme du parterre et du balcon des femmes ne nous intéresse point par la qualité de ses individus : pauvres gens venus des quatre coins de la cité, voire des faubourgs de Ruzafa ou de la Zaidía, désœuvrés d'un jour ou flâneurs invétérés, pour lesquels le spectacle était l'honnête récompense d'un travail consciencieux, ou, au contraire, le prétexte toujours prêt d'une paresse incurable.

A peine entrés, les gens du parterre entamaient de bruyantes conversations. Ils commentaient l'aspect de la salle, défendaient leur actrice favorite, et lorsque enfin l'impatience les gagnait, ils criaient à plein poumon dans la direction de la scène : « Commencez ! Commencez ! ; *Salgan ! Salgan !* » D'autres spectateurs montraient plus de délicatesse et savouraient en connaisseurs le plaisir de la comédie. Vélez de Guevará a tracé une plaisante silhouette de deux d'entre eux qu'il avait pu observer à la Olivera. Il s'agit d'un respectable vieillard à demi aveugle et d'une bonne vieille aux trois quarts paralysée. Chaque matin, le vieillard se rendait aux abords du théâtre. Incapable par sa courte vue de déchiffrer l'affiche, il s'exposait aux lazzis de l'afficheur auprès duquel il prétendait se renseigner. L'heure venue, il allait attendre sa compagne à la sortie du sermon. Avec mille prévenances, il la conduisait à la Olivera et l'installait au balcon des femmes ; lui-même se plaçait au parterre jusqu'au moment où la dame, ayant pris sa part de la fête, le hélait à travers le théâtre d'une voix encore vigoureuse : « Hôla ! Oñez, venez me reconduire à la maison. — J'y vais, j'y vais, madame. » La fable

de l'*Aveugle et du Paralytique* était une réalité parmi les clients de la Olivera¹.

Quel que fût le pittoresque de ces associations, où deux misères se procuraient réciproquement la consolation du spectacle, c'est plutôt la quantité des spectateurs que nous voudrions connaître, et, il faut l'avouer, nous ne sommes pas armés pour l'apprécier rigoureusement. Feuilletons cependant les livres de comptes de l'Hôpital : nous y trouvons d'année en année le total des sommes que les représentations théâtrales faisaient entrer dans ses caisses. Les versements d'importance faits pour l'achat d'une loge ou d'une chaise n'y figurent pas, non plus que le prélèvement opéré par les acteurs. Les chiffres de ces registres n'expriment donc qu'incomplètement le mouvement de fonds que le goût croissant des spectacles avait provoqué à Valencia, mais par leur comparaison on peut prendre une idée de l'affluence que les salles de la Olivera ou des Santets recevaient chaque année :

RECETTES ANNÉE PAR ANNÉE.

(L'année financière va du 1^{er} juin au 31 mai.)

1582-1583.....	157	1	7	1591-1592.....	2003	19	8
1583-1584.....	194	10	1	1592-1593.....	1767	9	1
1584-1585.....	»	»	»	1593-1594.....	1819	15	9
1585-1586.....	919	3	8	1594-1595.....	1968	8	10
1586-1587.....	2782	18	9	1595-1596.....	»	»	»
1587-1588.....	1506	4	3	1596-1597.....	3417	1	2
1588-1589.....	1878	38	0	1597-1598.....	2254	12	7
1589-1590.....	470	12	6	1598-1599.....	3942	18	4
1590-1591.....	2538	14	2	1599-1600.....	3845	6	9

1. Tous ces détails sont empruntés au premier acte de *La Baltasara*.

1600-1601.....	4296	10	2	1616-1617.....	3604	6	11
1601-1602.....	2861	7	10	1617-1618.....	2982	10	1
1602-1603.....	3499	18	8	1618-1619.....	1597	17	1
1603-1604.....	2567	18	9	1619-1620.....	5175	13	6
1604-1605.....	3525	14	11	1620-1621.....	3233	4	9
1605-1606.....	2562	11	11	1621-1622.....	2901	18	10
1606-1607.....	1875	18	3	1622-1623.....	1466	18	4
1607-1608.....	2874	11	6	1623-1624.....	2571	7	5
1608-1609.....	4200	13	3	1624-1625.....	1821	15	7
1609-1610.....	2433	10	7	1625-1626.....	3222	2	8
1610-1611.....	2798	14	5	1626-1627.....	2927	1	5
1611-1612.....	3121	5	8	1627-1628.....	{ 2496	0	5
1612-1613.....	2455	»	4		{ 860	4	11
1613-1614.....	2099	17	2	1628-1629.....	»	»	»
1614-1615.....	3244	19	3	1629-1630.....	3334	7	1
1615-1616.....	3003	2	8				

Voilà, sur près de cinquante années, les recettes courantes¹ que le théâtre a procurées à l'Hôpital. Il faudrait, pour que ce tableau prît toute sa signification, indiquer en face de chaque somme le nombre des représentations au cours desquelles elle a été amassée; les documents conservés ne le permettent pas. Tel qu'il est, il suffit à montrer que la faveur des divertissements dramatiques auprès du public valencien est allée croissant depuis l'inauguration de la Olivera jusqu'au commencement du dix-septième siècle. L'année 1600 marque à Valencia aussi bien l'apogée de l'art dramatique que de la prospérité générale. Les fêtes du mariage royal, les raffinements d'une vie élégante, la rivalité d'innombrables poètes et poétesses, l'empressement de tous à jouir de l'heure présente sous les caresses d'un soleil jamais

1. En 1627-1628, le *Libre major* et le *Contralibre* sont interrompus, à la date du 18 février 1628, par la mort du caissier. La recette acquise était de 2496. — 5. Le nouveau caissier, depuis le 19 février jusqu'au 31 mai, perçut au théâtre 860. 4. 11.

voilé, tout cela a fait de ces trois années 1599 à 1601 le moment unique où Valencia, fière de son passé, insoucieuse de son avenir, dépensait sans compter le trop-plein d'une nature opulente. Le théâtre, comme tous les autres éléments qui concouraient à la vie de la cité, a eu sa part de cette exubérance. Après cet éclair, les ténèbres tombèrent, puis s'épaissirent; il faut désormais une circonstance exceptionnelle pour que la décadence s'arrête momentanément. En 1608-1609, les fêtes en l'honneur de Saint Louis Beltran provoquent à Valencia de nombreux pèlerinages et amènent au théâtre un regain d'affluence; mais, dès l'année suivante, l'expulsion des morisques et les ruines qu'elle accumula sur le royaume de Valencia, firent tomber les bénéfices du théâtre à un chiffre auquel, sauf l'accident de 1606-1607, ils n'étaient pas descendus depuis longtemps. En 1619, l'ouverture d'un nouveau théâtre, plus spacieux et mieux aménagé, suscite chez les Valenciens un mouvement de curiosité qui ne se maintint pas au-delà d'une année. Les temps héroïques de l'art dramatique à Valencia s'éloignaient déjà dans la brume du passé. On perdait la tradition et le goût du spectacle; était-ce pour en avoir abusé? Aucun danger qu'on y renoncât complètement; il était simplement arrivé ceci que d'un besoin le divertissement théâtral était devenu une habitude. On y sacrifiait donc avec plus de régularité, mais avec moins d'empressement, et de là vient que les recettes se maintiennent désormais à un niveau moyen, sans ces alternatives d'engouement ou d'abandon, qui sont la marque d'une passion encore jeune.

CHAPITRE III.

La Concurrence.

Spectacles proprement dramatiques : représentations privées et représentations officielles, représentations de la Fête-Dieu, mystères joués à l'Hôpital. — *Autres spectacles* : phénomènes, saltimbanques (voltigeurs, montreurs de marionnettes, acrobates et dresseurs de chiens savants), mascarades (*momos*, le chevalier Carnaval, les fous), tournois et courses de taureaux.

Organisés avec le soin que l'on vient de voir, les spectacles de la Olivera ou des Santets étaient évidemment les plus attrayants et les plus courus de Valencia, mais ils n'étaient pas les seuls. Le monopole de l'Hôpital, s'il avait depuis 1582 supprimé les entreprises rivales, laissait subsister les tentatives privées de baladins en quête d'un gagne-pain ou de riches Valenciens soucieux d'amuser leurs amis. En dehors du théâtre officiel et permanent, il n'a pas cessé d'y avoir des scènes improvisées, sur lesquelles, pour un jour ou pour une semaine, on divertissait à bon compte honnêtes gens et gais compères. Cette concurrence, d'ailleurs légale, prenait les formes les plus diverses. Elle dépassait en deux sens contraires les limites habituelles de l'art dramatique : tantôt, dans le palais de quelque magnat, elle en amplifiait l'appareil jusqu'aux splendeurs d'une représentation de gala ; tantôt, sur la place publique ou dans la cour d'une méchante auberge, elle en réduisait les prétentions jusqu'aux jeux grossiers d'une simple mascarade ; en un mot, elle allait depuis le théâtre de luxe,

raffinement d'une élite, jusqu'au théâtre de la foire, consolation des petites bourses.

A partir du dix-septième siècle, la noblesse valencienne, qui jusque-là avait été trouver les comédiens chez eux, imagina de les faire venir chez elle. Le goût du spectacle avait si bien pénétré dans les habitudes de cette élite qu'elle ne prépara plus une seule fête sans en relever le programme par l'attrait d'une comédie. La troupe de la Olivera, désertant pour un jour la scène de ses succès ou recommençant de nuit chez le mécène le spectacle public de l'après-midi, se prêtait avec empressement à une mode qui accroissait à la fois la qualité de sa clientèle et la quantité de ses bénéfices. Les calamités publiques elles-mêmes n'enrayaient pas cette passion du théâtre. Malgré la sécheresse qui, au printemps de 1627, compromettait les plantureuses récoltes de la *huerta*, le comte de Sinarcas ne laissa point passer le lundi gras sans offrir aux Valenciennes de distinction un bal, suivi d'une comédie¹. De pimpants damoiseaux voulaient-ils se gagner la faveur des dames par une gentillesse irrésistible ? Le fin du fin, c'était alors d'organiser chez l'un d'eux, à frais communs, une réception, où le jeu des oranges et la danse faisaient mieux apprécier le plaisir d'une représentation dramatique². En vérité, la Olivera avait autant de succursales qu'il y avait de salons à Valencia.

1. « Marzo 1627. Este Lunes de Carnestolendas entre tantas afflicciones por la gran falta de agua huuo Scas convidadas en casa del conde de Sinarcas; huuo naranjas, sarao y comedia hasta la vna de la noche. » *Diet.* de Vich, pp. 79-80.

2. « Marzo 1628. Domingo à 5 y de carnestolendas huuo en casa de Du Valero Milan regocico de naranjas, sarao y comedia. Estas

Le plus curieux, c'est que les tréteaux comiques occupaient insolemment les palais officiels aussi bien que les résidences privées. Rien de plus auguste, à Valencia, que le grand salon du *Palais de la Députation et de la Généralité* : c'était le sanctuaire où se réunissaient les représentants du royaume de Valencia pour délibérer souverainement, c'était l'asile des libertés populaires, c'était la citadelle où les sujets devenaient les égaux de leur souverain. Un plafond à caissons, une galerie à colonnes où les fantaisies exubérantes de la Renaissance serpentaient capricieusement sur le noyer, donnaient aux réunions des députés un cadre digne d'elles, et, sur les parois, des peintures¹ qui représentaient pour la postérité les trois ordres en train de délibérer, exaltaient la majesté de ces assises. La muse comique ne se laissa pas effaroucher pour si peu ! Afin de voir passer des fenêtres du salon le cortège de la Fête-Dieu ou de la Vierge d'Août, les personnages de marque s'y donnaient rendez-vous une fois l'an, et la mode fut vite établie de les régaler, après la procession, d'une comédie des plus galantes. En 1581, Pedro de Saldaña et sa troupe étaient au programme ; en 1588, on fit appel à Matheu del Moral, natif de Almansa, qui « fit et représenta divers jeux, acrobaties et danses » ; en 1598, ce fut le tour de Melchor de Villalba ; en 1599, de Mateo de Salcedo ; en 1602, de Baltasar Victoria, acteur de la troupe des Granadinos.

funciones de casa de Dⁿ Valero se hizieron escotando los caualleros a cien reales. » *Diet. de Vich*, p. 103.

1. Les peintures ne furent exécutées qu'à partir de 1592. Pour tout ce qui concerne le Palais de la Députation, nous renvoyons une fois pour toutes à l'excellent ouvrage de D. José Martínez Aloy, *La casa de la Diputación*, Valencia, Establecimiento tipográfico Domenech, 1909-1910, p. 98 et suiv.

En 1604, profitant de ce que le roi séjournait à Valencia avec sa cour, les députés eurent une audace déconcertante : ils invitèrent à dîner, dans leur palais, Rollizo, le bouffon de Sa Majesté ; ils allèrent même jusqu'à lui envoyer par exprès un don de 100 réaux castillans pour les pitreries dont il les avait régales. Faut-il s'étonner, après cela, qu'ils aient mis leur logis à la disposition de la jeunesse dorée de Valencia ? Celle-ci, dûment autorisée, y donna, le lundi 11 février 1619, un spectacle de gala. Au programme, une comédie inédite, *Marte y Venus en Paris*, dont l'auteur, Vicente Esquerdo, était un vulgaire bourgeois. La noblesse, malgré de brillantes exceptions, laissait encore aux classes inférieures la besogne servile du dramaturge ; mais elle revendiquait pour elle les déguisements de l'histrion. Les rôles de *Marte y Venus* furent tenus par D. Luis Sorell de Cullera, D. Manuel Bellvis de Cabanillas, D. Laudomio Mercader, D. Remigio Sorell, D. Ramón Sanz, D. Valerio Milán, D. Pedro-Luis de Borja, D. Joaquín Pallás, D. Jacinto Aguilar, D. Antonio Ferrer, D. Vicente Vallterra, D. Martín Sentís et D. Juan de Ixar, lequel, empêché par un deuil de prendre part à la représentation, fut remplacé au pied levé par l'auteur de la pièce, Vicente Esquerdo¹. S'imaginer-t-on les splendeurs de cette fête dans un cadre si délicatement approprié et la tendre récompense que D. Luis Sorell dut recevoir de sa dame, D^a Isabel de Granulles, en l'honneur de qui il l'avait organisée ?

La comédie, introduite dans les palais officiels, deve-

1. Toute cette anecdote est contée dans le *Dietario* de Vich. Elle a été reproduite déjà dans le livre précité de D. J. Martínez Aloy.

nait l'accompagnement nécessaire des fêtes nationales. Le roi relevait-il d'une grave maladie ? On célébrait sa guérison par une procession, par des illuminations et par un spectacle dramatique donné dans la soirée, au Palais-Royal, par les soins du vice-roi¹. A la naissance d'un prince, la cité organisait à ses frais, sur la place de la Seu, une représentation dramatique². Lorsqu'un haut personnage, fût-il ecclésiastique, avait pris possession d'une dignité nouvelle, on célébrait cet événement par une représentation à laquelle ses pairs, proches et amis assistaient en son honneur. L'évêque de Cuenca, D. Enrique Pimentel, ayant été nommé à la présidence du Conseil d'Aragon, sa sœur, qui était vice-reine de Valencia, manda à son palais les comédiens de la Olivera³ et leur fit jouer, en l'honneur de l'évêque, une comédie

1. « Diciembre 1619. — Martes a 3... se hizo vna solemne procession de Gracias por la salud del Rey, la qual fue desde la cathedral à Sⁿ Agustin. Por la noche luminarias y comedia en casa del virrey. » *Dietario de Vich*, p. 37.

2. « A 7 de dit (nohe 1629) no y ague Ca perque representaren en la Plaça de la Seu per conte de la Ciutat per les festes del princep. » *Livres de Trésorerie*, novembre 1629. — « Domingo a 4 se hizo procession gen^l desde la Seo à Sⁿ Agustin en hacimiento de gracias por el Parto de la Reyna. — Martes a 6 en el Real vbo comedia y sarao. — Miercoles a 7 hizo la ciudad comedia en la plaza de la Seo, asistiendo en publico tablado, cosa poca; a la noche fuegos limitadissimos en el Migalete; y una mascarada de botargas y figuras, torneando a lo burlesco, con muchas achas, muchos caballeros. » *Dietario de Vich*, p. 152.

3. « Octubre 1628. Lunes a 23 se supo como havia jurado de Presidente de Aragon Dⁿ Enrique Pimentel, obispo de Cuenca, hijo natural del conde de Benavente; y como era hermano de nuestra Virreyna se hizo esta misma noche en el Real vna comedia, asistiendo a ella muchas señoras, el Arzobispo y Duque de Gandia que auia venido a hacer vna novena al P. Nicolas Factor y a trampear las pagas de sus acrehedores. » *Dietario de Vich*, p. 123.

à laquelle l'archevêque de Valencia ne fut pas le dernier à applaudir. Si, enfin, le roi en personne visitait sa bonne ville, parmi les hommages raffinés dont on le comblait, se trouvait en bonne place le divertissement d'une représentation : en avril 1632, le roi, pendant son séjour à Valencia, commença l'après-midi par une visite au Grao et la termina en assistant, au palais de la Députation, à une comédie suivie de bal, durant laquelle il resta, invisible et présent, derrière un abri de jalousies bleues et de rideaux cramoisis¹.

Il n'est pas jusqu'aux cérémonies purement religieuses qui n'aient subi la contagion de cette mode. Pas un saint, pas un bienheureux dans le riche martyrologe de Valencia dont l'ascension vers l'apothéose de la sainteté ou de la béatitude n'ait donné occasion à une comédie. En 1608, Fray Luis Beltrán, dans un cycle copieux de fêtes votives, est mis à la scène par le poète Gaspar Aguilar, et la comédie où nous voyons le saint homme

1. « Abril 1632. Domingo [fue el Rey] à missa a San Agustin y de allí subio al Micalete; a la tarde se fue al Grao y despues à la Diputacion, donde vió tras unas celosias azules y cortinas carmesies vna comedia y vn sarao. » *Dietario de Vich*, p. 200. Cf. la curieuse brochure *Copia primera, | y relacion ver- | dadera de las fiestas y recibimien- | to que ha hecho la Ciudad de Valencia a la Magestad del Rey nuestro Señor Filipo Quarto, y a sus | hermanos, Lunes a diez y nueve de abril deste | presente Año de mil seys- | cientos treyn- | ta y dos*. [Écu royal d'Espagne.] Con Licencia del Ordinario en Barcelona por Esteuan Liberós. Año 1632. [Bibl. municipale de Montpellier, Fonds Vallat.] Ce compte rendu contredit le *Dietario de Vich* : le lundi 21 avril, à 4^h après midi, le roi fit son entrée en ville. « En la plasa de la Seo auia vn tablado de bayles y dancas de Comediantes, otro en el mercado, y otro en la plasa de Predicadores.... El Martes... a la tarde fue sa Magestad.... al Real donde huuo comedia, y en acabandose luego se disparó otro Castillo, con dos Naues que le combatian con cohetes y tiros, que fue gallarda vista, por durar mas de una hora, que eran las diez de la noche. »

conquérir la gloire triomphante, fut jouée en plein air, dans un amphithéâtre improvisé avec des poutres et des planches sur la place des Prédicateurs, devant le propre couvent du héros de la fête¹ : ce lieu, chargé de souvenirs encore vivants, convenait mieux qu'un *corral* ou un salon au dessein d'édification dont s'inspirait le spectacle. En 1619, la phalange des Valenciens canonisés fit une recrue en la personne de saint Thomas de Villanueva, archevêque de Valencia jusqu'à sa mort, survenue en 1555 ; des fêtes brillantes célébrèrent la décision du Pape, et elles se clôturèrent dignement, le 26 mars, par les soins de D. Fernando Pujadas de Borja, comte de Anna, qui organisa dans son palais et dans la rue adjacente une représentation, un bal pour les dames et une camisade pour les gentilshommes : « rendant manifeste par ce premier spectacle la joie, par le second l'élégance, par le troisième l'habileté des uns et des autres² ». Il est probable que la comédie représentée à cette occasion fut ce *Santo Thomas de Villanueva*, dont Jacinto-Alonso Maluenda, empressé comme on l'a vu à approvisionner les théâtres aussi bien qu'à les gérer, avait dû accepter, sinon solliciter, la commande.

Faut-il rappeler qu'au début du dix-septième siècle,

1. Aguilar, *Fiestas... por la beatificación del Santo Fray Luis Beltran*, 1608, p. 25.

2. *Vida, virtudes, milagros y festivos cultos de Sto. Thomas de Villanueva...* Su autor D. Joseph Orti y Mayor. En Valencia, por Juan González, junto al Molino de Rovella, año 1731, pp. 336-337 : « Ultimamente dió alegre fin á las fiestas Don Fernando Pujadas de Borja, conde de Anna, disponiendo en su casa y calle el día veinte y seis de Mayo una Comedia, un sarao de Señoras y una encamisada de los Cavalleros, en que manifestando su alborozo, con lo primero se acreditó el regozijo, con lo segundo la bizarria, y con lo tercero la destreza. »

par une transformation temporaire et significative du cérémonial de la Fête-Dieu, disparut la représentation des vieux mystères traditionnels? On joua à leur place des pièces importées et imposées par les troupes nomades. Rigoureusement conformes au goût du jour, elles montraient d'autant plus de docilité à s'y soumettre qu'elles prenaient plus de liberté envers les textes sacrés. Leur triomphe était celui de l'art nouveau sur une tradition archaïque où la religion tenait plus de place que l'art.

En 1611, Morales et sa troupe représentèrent *El Hidalgo celestial*, de Lope de Vega, et *El Caballero de la ardiente espada*, du docteur Mira de Mescua. La Cité, qui subvenait à la dépense, avait exigé que les manuscrits, qu'elle se réservait de conserver ensuite dans ses archives, fussent avant la cérémonie examinés et visés par un qualificateur du Saint-Office. La représentation était donnée sur deux chars aménagés à cet effet par les soins de la Cité, sur l'indication des comédiens, lesquels étaient tenus d'envoyer chaque jour au garage, ou *casa de les roques*, un délégué qui expliquât les *inventions* à préparer « en bois, en toile, ou en carton », et le moyen de les préparer. Quatre jours avant la fête, les répétitions commençaient à la *casa de les roques* : elles ne donnaient lieu, pour les acteurs, à aucune rémunération spéciale. Pour la représentation, la troupe des acteurs se partageait en deux groupes. A midi, sur la place de la Seo, le premier groupe jouait, devant les Jurats, l'*Hidalgo celestial*, puis il se transportait dans la rue des Chevaliers, en face le Palais de la Députation, où se tenait le vice-roi, et il jouait, pour la deuxième fois, ce même *Hidalgo*

celestial. Pendant ce temps, le deuxième groupe avait représenté, pour les Jurats, *El Caballero de la ardiente espada* : il allait ensuite en donner la seconde représentation sous les yeux du vice-roi. L'essentiel, c'était que les représentants de « la Cité qui paye et organise la fête » eussent toujours la primeur du spectacle et affirmassent leur préséance sur le vice-roi. Après chaque acte, il y avait « un *Entremes*, musique de guitare, et un ballet », pour lequel, si besoin était, la Cité mettait ses menistrils ou ménétriers à la disposition des comédiens¹.

Il y a tout lieu de croire que, pour les années suivantes, le contrat qui régissait la cérémonie fut exactement semblable à celui dont on vient de lire les dispositions essentielles. On connaît, pour certaines années, le nom de *l'autor de comedias* chargé du spectacle, ainsi que le titre des pièces représentées :

1. Document publié dans *Relacion y explicación histórica de la solemne procesión del Corpus que anualmente celebra la ciudad de Valencia*. Imprenta de José Domenech, 1878, pp. 56-58, en note.

ANNÉES	CHEF DE LA TROUPE.	PREMIER ACTO.	SECOND ACTO.
1611.	Bartolomé de Morales.	<i>El Hidalgo celestial.</i>	<i>El Caballero de la ardiente espada.</i>
1616.	Lopez de Alcaraz.	{ <i>Los desposorios de S. José y la Virgen María.</i>	{ <i>La Viña.</i>
	Francisco de Mudarra.		
1617.	Alonso Riquelme.	<i>La Isla del Sol.</i>	<i>La María de Valencia.</i>
1618.	Cristobal Xuarez.	<i>La locura por el alma.</i>	<i>El Pan y el Palo.</i>
1620.	Pedro de Valdes.	<i>El soldado á merced.</i>	<i>El hijo de la Iglesia.</i>
1621.	Joan de Villegas.	{ <i>La Ninfa del Cielo.</i>	{ <i>La casa de Austria.</i>
	Tomas de Torres.		
1627.	Joan Acacio.	<i>El carro del Cielo.</i>	<i>El Sol a medianoche y la Estrella á mediodia.</i>
1631.	Joan de Morales.	<i>La Anunciación de Nuestra Señora.</i>	<i>El niño perdido.</i>
1634.	José Pavia.	<i>La Triaca y el veneno.</i>	<i>La Hidalgo del Valle.</i>

Il ne faut pas conclure des lacunes de ce tableau qu'à certaines années la représentation traditionnelle de la Fête-Dieu n'a pas eu lieu, ou que les vieux mystères valenciens ont repris temporairement l'avantage sur les *autos sacramentales*. Sauf de très rares exceptions, à chaque mois de juin, le cortège comique se déroulait l'après-midi à travers les voies que le cortège religieux avait suivies dans la matinée. Ces scènes ambulantes qui parcouraient la ville symbolisaient les conquêtes de l'art dramatique. De la Olivera, où il avait son centre, celui-ci faisait tache d'huile sur la cité entière. Il pénétrait et bouleversait les usages séculaires, comme il avait forcé les portes des palais.

Il pénétra même jusque chez les malades. Que l'Hôpital parfois, le théâtre étant indisponible, ait mis sa cour à la disposition d'un saltimbanque ou d'un acrobate qui y exécutait ses prouesses, c'est déjà, à notre jugement, attenter au repos des malades, à moins que ce ne soit créer une diversion à leurs souffrances. Mais que l'on y ait joué des mystères, que l'on y ait convoqué une assemblée sur laquelle on perçut un droit d'entrée, cela dépasse notre imagination. Et pourtant, il n'en faut pas douter : le 3 juin 1589, c'est-à-dire au moment de la Fête-Dieu, on a représenté à l'Hôpital des mystères qui n'étaient peut-être qu'une réplique ou une répétition de ceux représentés sur les chars. Le théâtre était installé dans la cour, des tréteaux avaient été dressés, et un public payant vint garnir l'enceinte, public médiocrement nombreux si l'on en juge par la modestie de la recette¹. Il se trouva, du moins, un entrepreneur pour

1. « P^o a 3 de juny 1589, Rebe dels que uingueren a ueure los

acheter le droit de construire, en face de la scène, des gradins dont il n'est pas probable que la location ait produit un beau revenu. Convient-il de voir dans cette ète un usage charitable ? Les acteurs des mystères du *Corpus*, qui étaient tous recrutés dans Valencia, voulaient-ils que leurs concitoyens hospitalisés ne fussent pas privés de la part qui leur revenait dans cette grande fête si chère au cœur de tous les Valenciens ? et allaient-ils leur porter chez eux les spectacles auxquels ceux-ci ne pouvaient se rendre ? Cette hypothèse fait si grand honneur à la charité des Valenciens qu'elle mériterait d'être admise sans réserve, si cette méchante recette, inscrite sur les livres de trésorerie, ne laissait deviner l'esprit de lucre plutôt qu'un dessein pitoyable.

Représentations publiques ou privées, bien abritées dans une résidence seigneuriale ou exposées au grand jour de la place publique, elles ont toutes ce trait commun qu'elles se produisent avec une installation de fortune. Ces scènes d'un jour se distinguent de la *Olivera* par leur durée éphémère, mais elles s'en rapprochent par la nature de leurs spectacles. Religieux ou profanes, frustes ou luxueux, ils sont tous des spectacles proprement dramatiques ; ils mettent en œuvre la mimique et la diction, la musique et la danse ; ils ont pour base une

misteris que dit dia se representaren en lo hospital leuat lo gasto se feu en los cadafals 21 S..... L 1 S 1 D —.

Item a dit de Gaspar Casanova perque li dexasen fer un cadafalç pera ueure los misteris..... 4 —. S 7 D 8.

Contralibre del hospital general. Sous la rubrique : *Rebudes de charitats voluntaries.*

intrigue, pour moyen d'expression la parole et le jeu, pour but la satisfaction de l'esprit, le plaisir des yeux et de l'oreille. Mais ce serait tronquer cette revue des spectacles à Valencia que de s'en tenir à leur forme la plus relevée. Dans cette ville amie du plaisir, il y avait plus d'une manière de se divertir et il y avait plus d'un genre de spectacle. Les plus vulgaires méritent au moins d'être mentionnés parce qu'ils ont retenu eux aussi l'attention du public sinon le plus raffiné du moins le plus nombreux. Considérons sans trop de dédain ces humbles manifestations, qui ont prétendu, aussi bien que les plus relevées, distraire un moment et charmer à peu de frais les pauvres gens. Mascarades, prestidigitateurs, saltimbanques et acrobates, tournois et courses de taureaux, ce sont autant de concurrents avec lesquels l'art proprement dramatique a dû lutter et se mesurer; ils nous intéressent dans la mesure où ils ont rivalisé avec lui.

La forme la plus rudimentaire de cette concurrence était l'exhibition de phénomènes et de monstres. Les Valenciens, il faut le confesser, s'en sont montrés extrêmement friands, et leur gaïeté naturelle, qui au témoignage d'un romancier contemporain recouvre mal un fonds de cruauté volontiers sanguinaire, ne s'offusquait point de contempler d'abjects exemplaires d'humanité. L'informateur scrupuleux qui compilait les renseignements conservés dans un manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris, décrit les visions offertes à sa curiosité : « Le 5 octobre 1577, nous raconte-t-il, on a apporté à la cité de Valencia un monstre véritablement merveilleux; c'était une femme appelée Marie et originaire du pays de Barbastro, royaume d'Aragon, âgée de quatorze ou quinze ans; elle n'avait sur toute sa

personne ni poil ni cheveux, et elle n'en avait jamais eu. » Et il continue avec mille détails très intimes qui faisaient d'elle, en effet, un phénomène miraculeux; il va même jusqu'à dessiner à la plume le portrait de la patiente. Il termine enfin : « La dite Marie est restée dans la présente cité de Valencia un mois environ, et son père gagnait beaucoup d'argent à l'exhiber; il l'avait installée dans l'auberge de Gamell, et là, au son du tambour, on convoquait les gens pour la voir¹. » Aucun doute n'est possible : on exploitait le phénomène, on faisait de lui un spectacle payant et public; nous sommes au degré le plus bas du divertissement théâtral.

On fit de même, ou à peu près, en ce qui concerne une autre jeune fille, âgée de dix ou onze ans, qui arriva de France à Valencia le 5 décembre 1581 et y fit longtemps étalage de sa difformité²; la malheureuse, née d'une grossesse double, était liée à un fœtus qui ne s'était point développé. Il est manifeste, après cela, que ces exhibitions ne se proposaient aucun but de morale ou d'édification. La perversité dont elles témoignaient, n'empêcha pas l'Hôpital, une fois doté de son privilège, d'en tirer profit. Du 22 septembre au 23 octobre 1616, il a perçu plus de 22 livres sur les recettes encaissées par une femme monstrueusement obèse, à laquelle il ne semble pas avoir loué, pour s'y montrer, aucun local de sa

1. B. N. P., ms. esp. 147, p. 680 : « ... Estigue ladita Maria en la present ciutat de Valencia vn mes poch mes o menys, y lo Pare de aquella guanya moltes dines a mostrarla, la qual tenia en lo hostal del Gamell, y alli abatanibor cridauen la gent pera veurela. »

2. B. N. P., ms. esp. 147, p. 713 : « ... la qual era vna fadrina de deu u'onze anys molt ben feta e proporcionada, natural de Franza, la qual tenia en los lloms y angues esta monstruositat que li exia com vna criatura, la qual tenia los muscles y brazos. »

propriété; le prélèvement représente non le droit du propriétaire, mais uniquement le droit des pauvres. Un homme privé de ses bras et capable de se moucher du pied versa lui aussi à l'Hôpital, le 31 mai 1619, une redevance de 6 livres 7 sous¹. Ces deux exemples permettent de juger de bien d'autres cas dont l'énumération serait oiseuse. Les exhibitions, on vient de le voir, étaient soumises aux mêmes charges que les représentations dramatiques, et, ce qui est pire, elles entraient véritablement en ligne avec celles-ci. Ce n'est pas seulement dans l'enfance de l'art dramatique qu'elles osèrent lutter avec lui; au temps même où il avait atteint son apogée et où il avait trouvé à la Olivera le foyer nécessaire à sa subsistance, il suffisait que dans quelque recoin un cul-de-jatte ou un bancroche étalât ses misères et déroulât son boniment pour que le théâtre véritable, celui des *comedias* et des poètes, sentit le besoin de se défendre et de se prévaloir de son privilège.

Les phénomènes n'ont pas eu accès à la Olivera; les saltimbanques y étaient reçus chaque fois que le local était disponible, et, si la place était déjà prise, on les logeait dans quelque auberge ou dans la cour de l'Hôpital; il arrivait même qu'on les laissât sur la place publique, sans que l'Hôpital renonçât pour cela à rançonner leur recette. Ils exerçaient leur industrie de bien des façons diverses. La catégorie la plus relevée était celle des prestidigitateurs, dont l'art subtil faisait à Valencia

1. *Livres de Trésorerie* : « Item sis lliures set sous que dit dia [31 mai 1619] rebi de frans Monfort receptor per tantes dix se hauientret, en los sis dies finiren dit dia, de la gent entra a ueure lo Monstro que era vn home sense brasos y que sonaua en los peus y feya les demes coses ques acostumen fer en les mans. »

d'excellentes recrues ; n'était-il pas à demi-Valencien ce fameux Dalmao dont nous parle Zapata ? Il transformait un jeu de cartes à la vue de tous, n'y laissant que des as ou des rois, au choix du public¹. En août 1621, un confrère pensa séduire les Valenciens par un jeu de miroirs qu'il montrait (bizarre assemblage !) en même temps que des os de géants ; la recette, à en juger par la part réservée à l'Hôpital, resta loin du maximum².

Le *juego de maestrecoral*, ou de *masecoral*, ou de *pasapasa*, ou de *masegicomar*³, plaisait au public valencien par d'habiles escamotages. L'opérateur dépouillait manteau et habit, il apparaissait vêtu d'un tricot ou camisole rouge, ce qui lui donnait l'apparence du corail, comme l'indique, à en croire Covarrubias, le nom même de *maestrecoral*. Il plaçait dans des gobelets de petites balles qu'il en faisait disparaître par la double vertu d'une baguette et d'une formule magiques. Ou bien il simulait une lutte avec un serpent velu, enfermé dans un sac, d'où il prétendait sortir et où notre homme l'obligeait à rentrer, jusqu'au moment où le serpent venait s'enrouler au cou de son maître ; ce serpent c'était, habilement truquée, la queue d'un écureuil. Que ces habiletés aient connu succès et popularité dans la péninsule entière au début du dix-septième siècle, c'est ce qu'attestent les allusions au *juego de masecoral*

1. *Memorial histórico*, t. XI, *Miscelánea* de Zapata, p. 445.

2. *Livres de Trésorerie* : « Item dit dia [5 sept. 1621] tres liures setze sous y sis diners que ja a 15, 16, 17 y 18 de agost propassat cobri de la part tocant al hospital general de sis diners que pagaua cascu que anaua a veure a hun hostal que sta prop de la boceria vnes curiositats que alli mostrauen de huns spills y ossos de jagants. »

3. Cf. Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana, sub verbo coral et juego*.

dont la littérature contemporaine est remplie¹. A Valencia, comme ailleurs, il ne manqua pas de gens pour donner des spectacles de ce genre; le 4 octobre 1597, « à la Olivera, des Italiens firent le Jeu de maître Coral. »; des représentations du même *Jeu* eurent lieu en 1623, dont la série fut close brusquement le 18 février « parce qu'il n'y avait pas de spectateurs² ». La réduction consentie sur le prix habituel des places en 1623, puis la modicité des recettes encaissées par l'Hôpital démontrent surabondamment que ce spectacle était considéré comme de second ordre, spectacle pour bonnes gens et petites bourses, que l'Hôpital insérait volontiers entre deux saisons dramatiques, après le départ d'une troupe et avant l'arrivée de la suivante, mais sans compter sur lui autrement que pour boucher des trous.

Les montreurs de marionnettes avaient moins d'agilité manuelle, mais un esprit plus orné. Maese Pedro, dans le *Don Quichotte*, nous apparaît comme un rival des meilleures troupes comiques; avec ses pantins, il jouait l'histoire de Gayfer et de la belle Mélisende de façon à charmer les campagnards de Castille, auxquels ce théâtre en miniature apportait un écho des livres à la mode. A Valencia, maese Pedro a eu de nombreux émules. Les

1. Cf. *Quijote*, II, XLVII; *Pícara Justina*, I, II, 1; Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo*, tranco 1^o, etc., etc.

2. « Item a IIII de octubre 1597 en la Oliuera huns Italians feren lo joch de mestre Coral y tragues dos liures, tretze sous y tres diners II S XIII D III. » — A 12 de febrer [1623] comença a fer lo joch de mestre Coral Joan luis en la casa de les comedies y Rebe del questrague a raho de tres diners 5. — 6., ço es porta major de homens y dones 4. 8. — cadires — 4. 6. aposentos — 8. — [en marge :] titiris [sic]... a 18 [de febrer] no jage titiris [sic] per no averi gent. »

registres de l'Hôpital portent, à plusieurs reprises, l'indication de spectacles de ce genre; parfois même, notamment en février 1623, on combinait dans une même séance marionnettes et prestidigitation. Les *impresarii* s'installaient à l'occasion avec leurs pensionnaires, dans des maisons particulières, soit que celles-ci s'ouvrissent au grand public, soit que des gens aisés voulussent assister à domicile, avec leurs invités, à ces jeux de poupées. Qui le croirait ? Un jour advint où les marionnettes dépouillèrent la réserve qu'on était en droit d'attendre d'elles. Elles se livrèrent, au passage d'une procession de l'ordre de Saint-Dominique, à une manifestation anticléricale. Deux marionnettes parurent à une fenêtre, l'une habillée en moine de Saint-Dominique, l'autre en prêtre séculier. Le dominicain avait sa soutane troussée sur les derrières, et le curé en profitait pour le fesser d'importance. Non loin de là une troisième marionnette figurait une gente bachelette, et le moine, dûment fouetté, allait lui conter fleurette sur le mode le plus tendre. Quand le diable trouble une fois de petites cervelles de carton... L'Inquisition s'émut; elle en référa, par lettre du 27 août 1619, au grand Inquisiteur¹. La

1. A. H. N. *Inquisición de Valencia, Registro de cartas del año 1618 al año 1628*, lettre du 27 août 1619 : « Y assi mismo hemos sido informados que passando cierta procession de la orden de S^{to} Domingo por vna calle que esta cerca de su conuento en vna casa particular donde por modo de fiesta tenian vn juego de títeres al tiempo que assi passauan por alli se aparecieron juntas dos figuras, la vna con habitos de S^{to} Domingo y la otra con habito clerical de manteo y bonete, y que a la del dicho frayle que lleuaua alçadas las faldas por detras le yua açotando el clerigo y aun tambien han querido añadir que interuenia vna figura de muger a quien retoçaua el frayle, de que han resultado varias interpretaciones malsonantes y perjudiciales en special contra la dicha orden de S^{to} Domingo, de lo

Royale Audience commença une enquête, elle emprisonna trois ou quatre personnes et peut-être quelques marionnettes.

Les acrobates possédaient les talents les plus variés. Les uns, qui étaient proprement les voltigeurs (*voltejadors*), avaient pour spécialité de « voltiger et exécuter des exercices analogues sur un cheval¹; » beaucoup d'entre eux ont reçu asile dans le théâtre de Valencia², et ils s'y sont quelquefois trouvés en même temps qu'une troupe comique, d'où il ressort que leur spectacle, du moins dans ces cas-là, se donnait à une autre heure que la comédie. Les autres, auxquels on réservait de préférence le titre de *bolantins* ou *buratins*, paraissent avoir été des gymnastes plutôt que des écuyers; le public appréciait hautement leurs tours de force, et entre toutes une troupe, qui occupa la Olivera du 25 août au 28 septembre 1597, remporta, à en juger par les recettes de l'Hôpital, un succès extraordinaire; ce qui ne l'empêchait pas d'aller quelquefois au-devant du public au lieu de l'attendre à domicile. Ainsi fit-elle le 20 septembre, où elle se montra sur l'esplanade du Palais-Royal, escortée pour le mauvais motif par l'insatiable caissier de l'Hôpital. Il y avait, enfin, à côté de ces virtuoses de l'équitation ou du trapèze, des animaux savants capables d'en remontrer aux hommes. Le 12 janvier 1614, un chien exécute, dans la cour de l'Hôpital, les entrechats

qual paresce que la audia real ha començado a proceder y hecho algunas prisiones de tres o quatro personas. »

1. « Voltejar y fer lo demes sobre vn cauall. » PATR. FRANC^{co} GERONIMO Victor, 26 sept. 1581.

2. Par exemple, du 7 au 13 avril 1586, le 10 janvier 1587, du 26 au 29 juin 1588, etc.; du 7 au 10 juillet 1591 le spectacle est donné *en lo pati de dit hospital aon boltecha lo sort*, etc., etc.

les mieux cadencés. En janvier 1621, un chien phénomène, que l'on exhibe sur la place du Marché, produit à l'Hôpital 2 livres de recette. Ils étaient tous deux de minces personnages auprès de ce Grego et de son chien, qui, l'un portant l'autre, avaient attiré à la Olivera, le 3 août 1602, le public des grands jours¹. Rudes épreuves pour de pauvres caniches ! et quels regrets que Cipion n'ait point versé ses confidences à ce propos dans l'oreille complaisante de Berganza ! il eût ajouté un chapitre au savoureux dialogue de Cervantes, celui du chien bateleur.

L'instinct d'imitation explique, sinon l'origine, du moins la fréquence des mascarades à Valencia. Dans la première moitié du seizième siècle, l'aristocratie valencienne s'était complue à des jeux, qui étaient surtout prétexte à des déguisements variés. L'influence italienne avait implanté sur les rives du Turia le goût des parades luxueuses, dont le principal intérêt était de montrer le genre humain sous des parures et dans des attitudes à la fois imprévues et harmonieuses. De la belle société, cet usage se répandit dans le peuple, ou plutôt il donna un regain de vitalité à la pratique populaire des *momos*. Ce serait une erreur de croire que ces *momos*, fréquents en Castille dans la deuxième moitié du quinzième siècle², cédèrent la place, au seizième siècle, à des divertissements plus relevés. A Valencia, ils persistèrent sans rien perdre de leur caractère rustique. Un observateur, chez

1. « Ittem en tres de agost rebí tres lliures y sis sous de la caritat feta en la casa de la comedia eo de la Olivera en lo ministeri fet per Grègo que portaua vn gos. »

2. Cf. *Crónica del Condestable Miguel Lucas de Iranzo*, Madrid, 1855, pp. 41-42, 56-57, 62, 77, 106, 116, 117, etc. (*Memorial histórico español*, t. VIII.)

lequel l'érudition n'avait pas tué la perspicacité, Lorenzo Palmireno, a mis à la scène, dans sa *Comœdia Octavia*, une de ces mascarades dansantes : à la faveur de la confusion qu'elle produit, un bel amoureux, dissimulé parmi les danseurs, enlève l'héroïne de la pièce, Octavia. C'est en l'honneur de cette dernière que la mascarade a été organisée par les fermiers et métayers de son père. Ils arrivent, au Nouvel An, à la maison de leur maître, chargés de présents agrestes et déguisés sous un vêtement de feuillages, à la manière des faunes. Réunis dans le vestibule, ils offrent leurs dons, puis divertissent la jeune fille « par une pantomime dansée ou, si l'on préfère, par un *baile de momos*¹ ». Sous la forme où Palmireno le décrit, le *baile de momos* est un hommage rendu par les paysans à l'occasion des étrennes au propriétaire de leurs terres ; il est probable que l'usage attesté pour ce cas particulier trouvait son emploi dans d'autres circonstances, telles que mariages campagnards ou baptêmes, anniversaires et fêtes votives². Il satisfaisait pleinement en tant que ballet les aptitudes chorégraphiques des paysans de la *huerta*, dont l'agilité et la

1. Palmireno, *Tertia pars Rhetoricae*, Valencia, 1573, p. 131. Un paysan au service du père d'Octavia raconte : « Veteri more receptum est inter agricolas qui vineas et oliueta patris Octaviae colimus quotannis Calendis Ianuarij herum nostrum salutare et munera illi præbere ominis boni gratia. Ille stans in uestibulo aedium, munera nostra seu strenas eodem modo excipit, quo Romanus Imperator Caligula solebat excipere. Deinde nos uiridi amictu personati agrestes Faunos imitamur, et saltatione mimica aut, si mauis, *bayle de momos*, O tauiam exhilaramus, ut possumus. »

2. Dans la comedia de Tárrega, *El Esposo fingido*, au début du troisième acte, on voit défiler un cortège de baptême qui se compose du parrain, de la marraine, de *un tamborinero y cuatro villanos baylando*. Ce *baile de villanos*, c'était un *baile de momos*.

fantaisie devaient créer au son de la *donsaina* et du *tabalet* des danses fameuses, graves comme celle de la *Xàquera vella*, burlesques comme le *ball de Torrent* qui, par sa conclusion souvent violente, a donné naissance à l'expression *acabar com el ball de Torrent*, applicable aux pires catastrophes.

Ces mascarades rustiques étaient préparées par l'initiative privée des domestiques et de leur maître. D'autres mascarades, urbaines et plus ambitieuses, étaient devenues à Valencia des institutions régulières et annuelles, telle la mascarade du chevalier Carnaval, que l'on organisait pour clore les réjouissances des jours gras et marquer le commencement du Carême. Le Carnaval était, pour les Valenciens, un temps béni; leur exubérance naturelle s'y donnait libre cours. Les dames dissimulaient leurs traits sous une couche abondante de poudre, puis, sous ce masque, elles se livraient, sans scrupule, au jeu des oranges, sorte de bataille où les projectiles étaient des oranges vidées de leur pulpe, puis bourrées de moût et de graisse¹. Parmi ce tumulte, on

1. B. N. M., *Cancionero de los Nocturnos*, ms., t. II, fol. 146 v^o : *Romance a los que tiran naranjas y saluado*, par Cautela (Pedro-Vicente Giner). A l'époque du Carnaval, dit-il,

« ... las fregonas
mojan primero las caras
y despues les hechan poluos
como a villetes escritos
para el dios de los modorros.
Algunas tiran naranjas
llenas de enxundria y de mosto
que de sus pringadas manos
salen derramando chochos,
tratando como calderos
las caras de los madroños
que las miran suspirando, »

célébraient, selon un ancien rite dont l'archiprêtre de Hita lui-même n'était point l'inventeur, le mariage du chevalier Carnaval avec dame Carême. Les ordonnateurs de la pompe nuptiale étaient, aux environs de 1592, le grand Clauquell et le grand Jordiet, deux Valenciens dont la popularité a été aussi éphémère qu'elle paraît avoir été grande en leur temps¹. Carnaval, ambitieux et vantard, veut éblouir le monde de sa magnificence; il s'habille « non de perles ni de pierres d'Orient, mais de choses qui, au temps de Carême, ont plus de valeur et d'estime », à savoir : d'aliments appropriés tant mal que bien au rôle de vêtements. Le cortège de Carnaval se déroule : devant lui, ses séides; par derrière, ses domestiques. Un des cavaliers qui ouvraient la marche s'appelait le *purrate*, titre équivalent à celui de comte ou de marquis; couvert de soie et de brocart, il était accompagné de nombreux carrosses avec les dames et gentils-hommes de la rue San Vicente, où lui-même habitait. Après lui venait le *purrate* de San Antón, personnage considérable de la rue de Serranos, puis le *purrate* de San Sebastián, celui de San Vicente, celui de San Valero et de San Blas. A leur suite, un bizarre écuyer; « tout son corps, des pieds à la tête, était enveloppé de feuilleté; dans sa main droite, il tenait un jambon où il se regardait comme dans un miroir; du côté gauche, qui est celui du cœur, il avait une bouteille pleine de

1. Jordiet avait une fille, Beatriz, d'une popularité presque égale à la sienne. Cf. *Cancionero de los Noct.*, III, f. 116 r. de *Recelo un Soneto de vn galan que estando enamorado de una dama muy hermosa se enamoró de Beatriz, hija de Jordiet*. De ce Jordiet il est question dans *El prado de Valencia*, du chanoine Tárrega (B. A. E., p. 39^a, où il faut lire Jordiet au lieu de Jordiel. — Édit. de 1608, folio portant la signature B, verso).

vin », et il était porté à dos d'homme par une troupe de *ganasas* et de *botargas*. Autour de lui, ses sujets, porteurs des divers ustensiles de cuisine, dansaient la sara-bande en chantant :

Ce prince si renommé,
Jeudi Gras fort bien nommé...

C'était, en effet, le « Jeudi Gras » (*Jueves Lardero*) qui s'avancait de la sorte, précédant immédiatement le chevalier Carnaval. Celui-ci s'approchait de la demeure de Dame Carême et la convoquait gentiment à un rendez-vous. Elle apparaissait brusquement, si lamentable et horrible, qu'à sa vue le galant tombait raide-mort. Aucun soin ne réussissait à le ranimer; Dame Carême avait tué Carnaval¹. Cette mascarade, si vulgaire qu'elle fût, empruntait quelque intérêt au symbolisme de l'intrigue et des déguisements. La faveur du public lui resta obstinément fidèle.

En 1599, lors du mariage royal, nul ne songea à la supprimer, malgré la concurrence de tant d'autres divertissements. On lui donna, au contraire, un éclat exceptionnel, aussi bien par le luxe du cortège que par la qualité des protagonistes. Ni le grand Jordiet ni le grand Clauquell, célébrités obscures du monde où l'on s'amuse, n'en réglèrent alors l'ordonnance. Celui qui incarna le rôle du chevalier Carnaval, celui qui défendit par sa fière attitude les droits de la nature humaine contre les rudes prescriptions de l'Église, ce fut le Protée insaisissable, dont l'irrésistible séduction s'exerçait déjà sur l'Espagne entière, tour à tour soldat, prêtre, moraliste,

1. B. N. M. *Cancionero de los Nocturnos* t. II, fol. 143-145. *Tristeza* (Jaime Orts) lee vn *Discurso del triumpho del Carnaval*.

dramaturge, homme d'action et écrivain, père de famille et aventurier incorrigible, ce fut, en un mot, le Phénix des esprits, Lope de Vega Carpio. Sûrs avec lui de ne pas trop oublier le théâtre, suivons dans le récit inédit de Gaona cet épisode d'une vie surchargée d'aventures.

Le mardi gras, à deux heures après midi, un brillant cortège sortit de l'enceinte de la cité par la porte du Palais-Royal. Seize gentilshommes, habillés en soie brochée d'or, y caracolaient fièrement, et parmi eux le marquis de Sarriá avec ses frères et le marquis de Cerralbo. Les timbaliers et les trompettes du Roi les précédaient, deux cavaliers masqués ouvraient la marche. Le premier, que l'on reconnut pour être Lope de Vega, était déguisé en *botarga*, à la mode italienne, tout en rouge, avec des chausses et une casaque d'une seule pièce. Il portait par-dessus ce vêtement un long marteau en bure noire, et sur la tête une casquette de velours. Sa monture était une mule, et autour de la selle, attachés au cheval ou à lui-même, pendaient des animaux succulents, qui symbolisaient le Carnaval, tels que lapins, perdrix ou poulets. Son compagnon portait le costume de *ganasa*, il était chargé de poissons, qui représentaient le Carême, et il avait coiffé sa tête d'un turban d'où tombait une frange d'anguilles et de sardines. Cette parure étrange cachait un bouffon du roi.

La troupe traversa, en bel ordre, le pont du Palais-Royal. A la sortie du pont, elle fit halte. Lope-*Botarga* s'en détacha et, à vive allure, s'avança sous les fenêtres du Palais, derrière lesquelles le roi, sa sœur, toute la cour le guettaient. Il s'arrêta et, s'exprimant en italien, comme il convenait à un *botarga*, il adressa à Philippe, à l'infante Marguerite des louanges délicates. Il célé-

brait en vers le double mariage dont Valencia allait être prochainement le théâtre, et il mettait tant de ferveur dans son épithalame qu'après avoir épuisé les ressources de son italien, il dût encore mettre à contribution la langue maternelle; dans un romance de son cru, il accumula mille élégances, force gentilleses. Cet intermède poétique dura une demi-heure. Lope revint ensuite auprès du cortège et l'invita à s'avancer. Dès lors, le carrousel commença. Carême et Carnaval, au galop boiteux de leurs mules, décrivirent de bizarres évolutions; les bêtes, excitées par les grelots dont leur sous-ventrière était garnie, secouaient leurs cavaliers, pour la plus grande joie des spectateurs, qui se mouraient de rire; ce fut la partie comique de la fête, et il n'est pas indifférent de constater que Lope de Vega en fit les frais côte à côte avec un amuseur de profession. Les gentilshommes du cortège, et après eux de nombreux représentants de la noblesse valencienne, parés des plus riches atours, se livrèrent à de savantes parades : « Ils escarmouchèrent à la manière d'une camisade pendant une grande heure », dit le chroniqueur en parlant des seuls gentilshommes du premier cortège. La reprise réservée aux Valenciens eut-elle la même durée? En tenant compte du prologue, il semble que la fête se soit prolongée près de trois heures¹. Imaginez le ciel sous lequel elle se déployait. Songez au public incomparable réuni ce jour-là : du côté des acteurs, le prince des poètes et

1. D'après le chapitre xix du ms. de Gaona, conservé à la B. U. V. Sur ce ms., qui est une relation des fêtes données à Valencia en 1599, cf. la bibliographie du chapitre viii dans mon ouvrage *L'art dramatique à Valencia depuis les origines jusqu'au commencement du XVII^e siècle*, Toulouse, 1913.

l'élite de deux noblesses; du côté des spectateurs, le Roi très catholique, une Infante promise au gouvernement d'une magnifique province, leur cour, leurs serviteurs, et un cortège de dames d'honneur dont les grâces triomphantes défiaient tous les carêmes. La fête semblait une apothéose du génie humain.

Ce spectacle, donné dans les jardins enchantés du Palais-Royal par des protagonistes dont l'un exerçait sans partage la royauté de l'esprit, formait un contraste romantique avec d'autres mascarades où se montrait non plus une humanité d'élite, mais une humanité dégradée et avilie, des mascarades de fous ! Les siècles passés, aussi bien en France qu'en Espagne, n'étaient pas tendres aux déments; les riches s'amusaient d'eux, les pauvres les exploitaient. L'Hôpital de Valencia organisait avec eux un spectacle permanent; on venait les visiter comme des bêtes curieuses; on écoutait, on provoquait leurs extravagances, et on ne se retirait pas sans avoir laissé une aumône. Certains fous étaient d'un rendement supérieur; tel un certain Villalobos, qui, aux jours fériés, prêchait un sermon d'une doctrine peut-être incertaine. L'auditoire, friand des saillies de ce déséquilibré, se grossissait à chaque fois et faisait des offrandes dont le total dépassait chaque année 2.000 ducats¹. Cette exploitation de la folie prenait une forme plus déplaisante encore, lors-

1. *Canc. de los Nocturnos*, t. II, f. 181 v^o. Éloge de la folie par *Vigilia* [Mtro. Juan Antonio Andreu]: « Ay muchos que mas visitan el Hospital por ser casa de locos que de pobres, aunque como digo viniendo por lo primero tienen ocasion de hazer lo sigundo, de lo qual tenemos harto buen exemplo en este lugar, pues por oyr á Villalobos predicar estaua el Hospital cade fiesta lleno de gente, y he oydo dezir que le valia la limosna que cogia aquel loco cada año de dos mil ducados arriba. »

qu'elle se produisait hors de l'Hôpital et que le ridicule naturel aux déments était augmenté par un déguisement grotesque. Il y a lieu de croire que malgré cela bien des cortèges, plaisants au goût des contemporains, lugubres à notre sentiment, promènèrent à travers les rues de Valencia le troupeau des hospitalisés. Lorsqu'une fois on avait fait la dépense de préparer les travestissements, on en profitait largement; et la mascarade se promenait jusqu'à trois reprises à des dates rapprochées à travers les quartiers les plus populeux. En février 1591 on vit le 11, le 15 et le 21, c'est-à-dire trois fois en dix jours, le défilé de ces infortunes, et la recette totale fut légèrement supérieure à 23 livres¹.

Des exercices plus nobles, sans cesser d'être brutaux, passionnaient la foule et faisaient appel au concours direct de la noblesse : les tournois et les courses de taureaux. Les tournois étaient l'œuvre exclusive de la noblesse ; elle les préparait, elle en recrutait parmi elle les acteurs et les spectateurs. C'est à l'ordinaire une dame qui les inspirait; le tournoi était un hommage rendu à sa beauté par son chevalier servant, qui lançait parmi ses pairs les défis et qui en était lui-même le « mainteneur », *mantenedor*. Il serait superflu de décrire ici les phases d'un jeu qui n'était point particulier à Valencia. Retenons simplement ceci qu'à Valencia, vers la fin du

1. HOSP. — *Libro major del hospital general de Valencia, 1590-1591* : « A XXI de dit [febrer 1591] de Gaspar Capdevila, pare de orats, vint y tres lliures hun sou dos diners per tantes se acaptaren per Valencia en una maixcara que ixqueren los orats a 11 del present y 7. S 4. D 7 per tantes sen acaptaren en altra maixcara que ixque a 15 de dit e 8. S 3. D 6 per tantes sen acaptaren en altra maixcara que ixque a XXI de dit; per tot dites 23. S 1. D 2. »

seizième siècle, on pratiquait, dans toute leur rigueur, les règles du jeu, et que l'esprit affiné des Valenciens se complaisait aux subtilités du symbolisme habituel dans les tournois. Croyons-en là-dessus Rey de Artieda, qui, poète et soldat, a pu nous initier en connaissance de cause à tous les secrets. Le principe, c'est que le gentilhomme doit paraître aux joutes en un tel équipage qu'il révélera à tous les yeux la passion secrète de son âme. Pour cela, trois moyens sont à sa disposition : l'emblème, les armoiries, la devise.

L'« emblème » (*divisa*), c'est une couleur qui, par une convention généralement admise, découvre, sans l'aide d'aucun texte, les sentiments de celui qui la porte. La teinte fauve signifie domination, fauve foncé signifie affliction. Le vert clair exprime une espérance qui vient de naître, le vert foncé une espérance qu'on a perdue. La teinte orangée, enfin, marque la persévérance et le désir exaucé.

Les « armoiries » (*empresa*) se composent d'un *corps* et d'une *âme*. Le corps, c'est une figure peinte, telle que palme, laurier, aigle; l'âme, c'est la formule qui encercle la figure. Considérés à part, le corps et l'âme ne signifient rien, mais leur rapprochement donne aussitôt un sens. Voyez, par exemple, les armoiries d'Olivier : d'une part une aigle, d'autre part cette formule : *Plus cruelle et moins franche*. En combinant le dessin et le texte, vous comprendrez aussitôt que la dame du preux est à la fois plus cruelle et moins franche qu'une aigle.

Quant aux « devises » (*motes*), elles sont intelligibles par elles-mêmes. Ce sont des maximes ou des proverbes, telles que : *Au plus valeureux, la pire souffrance*;

Quiconque espère désespère; Le soleil brille pour tout le monde. Ni leur invention, ni leur interprétation ne prêtent à ces gentilleses compliquées qui sont de mise dans une joute. On leur préférera donc les emblèmes et les armoiries¹.

Les préceptes formulés par Rey de Artieda furent-ils toujours observés dans les joutes? A coup sûr les tournois, vers la fin du seizième siècle, plaisaient infiniment à la noblesse valencienne. Les jeunes gens bien nés, qui en étaient les champions, y voyaient moins une occasion

1. Cf. Rey de Artieda, *Discursos, Epistolas y Epigramas de Artemidoro*, Zaragoza, 1605, f^{os} 41 v^o, 42 r^o, fragment en prose intitulé : *Moralidad de la justa* à la suite de *La Justa de Paris, a consideracion de lo que en ellas [sic] prueua el Illustrissimo Conde de Buñol* : « Acerca las diuisas y empresas y motes se ha de entender que los que salen a fiestas con vna destas tres cosas, descubren la passion oculta del animo.

Diuisa es el color que sin letra alguna nos muestra lo que siente, como el color leonado descubre señorío, leonado escuro congosa, verde claro esperanza cobrada, verde escuro esperanza perdida, naranjado porfia, y cumplimiento de desseo.

Empresa es la que se compone de vn cuerpo y alma. Cuerpo llaman a lo que se pinta, sea palma, laurel, aguilá o qualquier otra cosa, y llaman alma al mote que se le circunscribe. De tal forma que el cuerpo solo y el alma sola no declaren la intencion del que la saca : y todos juntos descubran su pensamiento como vemos en la empresa de Oliueros, que el aguilá que es el cuerpo no dize nada, y la letra *Mas cruel y menos franca* tampoco, y ambas juntas dizen que su Dama es mas cruel que vna aguilá, que como aue poderosa de rapiña a nadie perdona, y es menos franca, pues se dize del aguilá, que gusta quando come de repartir francamente con otras aues, lo que ella alcanço por su diligencia.

Ay tambien motes, que ellos mismos sin pintar cuerpo declaran su intencion, como si dixessemos : Quien vale mas, sufre mas. Quien espera, desespera. Para todos sale el sol. Y semejantes dichos mas son para refranes que para la gallardia que se requiere en la justa. Y assi en la representacion desta usa Artemidoro de solas diuisas y empresas, no haziendo caso de los semejantes motes.

d'exercer leurs aptitudes guerrières que de rendre un culte à la dame dont ils arboraient les couleurs. Puisque l'essentiel était de briller aux yeux d'une belle, les Valenciens s'ingénierent à varier l'ordonnance de la fête. Du tournoi au carrousel, ils pratiquèrent toutes les variétés de jeux équestres. Tantôt ils combinaient des évolutions nocturnes sur des chevaux impétueux lancés à toute vitesse, tandis que les cavaliers, porteurs de torches enflammées, décrivaient dans l'air, avec cette arme d'un nouveau genre, des figures de feu ; c'est la figure dénommée *caracol*. Tantôt ils se livraient bataille avec des projectiles d'argile (*alcancías*), et lorsqu'ils avaient bien visé, ils couvraient leur adversaire de la poussière blanche qui s'échappait du projectile rompu par le choc. Tantôt les deux camps se distinguaient par la façon dont les cavaliers étaient montés sur leurs chevaux ; d'une part, étaient les *jinetes*, selle haute, étriers courts, jambes repliées ; d'autre part, les *bridones*, selle basse, étriers longs, jambes étendues. Dans le jeu des *alcancías*, célébré à Valencia le 19 avril 1599 à l'occasion du mariage de Philippe III, *jinetes* et *bridones* s'opposèrent les uns aux autres, se protégeant les premiers avec des *adargas*, les seconds avec des *tablajines*. En 1609, pour célébrer la béatification de saint Louis Bertrán, la troupe des joueurs atteignit à l'effectif de soixante-deux présents, parmi lesquels le vice-roi et les nobles de la meilleure lignée ; pour la lutte, ils se partagèrent en six quadrilles, dont chacun portait un uniforme différent, et le matin la plupart s'étaient préparés au combat en recevant pieusement la communion au couvent des Prédicateurs. Ces détails, qu'il serait aisé de multiplier, montrent l'importance des jeux équestres. Mais il faut bien

vite ajouter que ces parades, plus ou moins somptueuses, n'intéressaient l'ensemble de la cité qu'aux cas assez rares, visite du souverain ou arrivée d'un nouveau vice-roi, où l'on en faisait des divertissements publics, aux frais de la cité ou de quelque corporation; en général, elles restaient réservées à une élite.

Il n'en était pas de même des courses de taureaux. Elles devinrent un divertissement de choix, où le gros public était admis sans qu'il perdît pour cela le caractère aristocratique; mais l'occasion, l'organisation et les acteurs du spectacle étaient fournis par le peuple aussi bien que par la noblesse. Ainsi, en 1498, le jour de la Saint-Jean, une foule énorme s'assembla sur l'esplanade du Palais-Royal pour voir courir le taureau en l'honneur du Seigneur Infant, qui était alors lieutenant général du royaume; dans l'escalier, la bousculade fut telle que le garde-fou se rompit, et l'accident fit un grand nombre de victimes, plus de dix morts et une vingtaine de blessés¹. La cité entière, nobles et roturiers, assistait et participait à la fête.

Celle-ci comportait deux phases principales. De solides gaillards, qui à l'origine avaient été fournis par la corporation des bouchers, attaquaient à pied le taureau; ils essayaient de lui fixer sur le front (*en la frente*) de petites flèches ou banderilles en forme de roses; ils rivalisaient à qui le premier poserait la main entre les deux

1. B. N. P., ms. esp. 147, p. 493, année 1498: « Dia de sent Juan dit any corregueren bous en lo real per amor del Sr Infant, loc-tinent general, y corrent los dits bous se possà tanta gent en la escala del dit real que lo rambador eo passama de la escala caygue y matà mes de deu homens, y en nafra mes de vint. » Il s'agit de l'infant D. Enrique de Aragón, duc de Segorbe, qui fut vice-roi de Valencia de 1497 à 1501.

cornes; bref, ils harcelaient le fauve de mille manières. Lorsqu'une trompette en avait donné le signal, ils s'armaient de couteaux fixés au bout d'un long manche et ils coupaient les jarrets de l'animal, condamné dès lors à une chute mortelle. Voilà pour la partie populaire du divertissement. Aussitôt après, la noblesse entraînait en lice, splendidement équipée, accompagnée d'un brillant cortège. Sur des coursiers richement caparaçonnés, les gentilshommes poursuivaient et fuyaient tour à tour le taureau, que leurs rapides manœuvres déconcertaient; ils le piquaient de javelots et de lances jusqu'au moment où, traqué, fourbu, haletant, l'animal se couchait pour mourir; la souple agilité des cavaliers avait triomphé de la force brutale de leur adversaire¹.

Qui se chargeait d'organiser à Valencia les courses de taureaux? Jusqu'à l'année 1605, les initiatives individuelles eurent toute liberté de se produire; mais à cette date, le roi, confirmant à Valladolid, le 3 février, une décision prise sur place par le marquis de Villavizar, concéda à Ascani Marchino les bénéfices des courses de taureaux données à Valencia sur la place du Marché ou sur les autres places, ainsi que le bénéfice des jeux de *cañas* ou tournois chaque fois que des tribunes seraient dressées pour recevoir des spectateurs. La décision royale instituait, en somme, le monopole des courses de taureaux au profit de cet Ascani Marchino, dont nous ne savons rien, mais auquel on peut supposer, par

1. Cf. la description d'une course de taureaux à Valencia dans Marco Antonio Ortí, *Segundo Centenario de los años de la Canonización del Valenciano Apostol San Vicente Ferrer, concluido el día de San Pedro y San Pablo 29 de junio de 1655*. En Valencia, por Gerónimo Vilagrassa, 1656.

la seule forme de son nom, une origine italienne; vraisemblablement, il avait payé un bon prix son privilège.

La cité de Valencia n'accepta pas de bonne grâce ces dispositions nouvelles, et elle les attaqua devant la justice par l'intermédiaire de son syndic; une sentence du Conseil suprême d'Aragon lui donna tort, le 10 juillet 1609. Ascani Marchino, dont les droits venaient d'être ainsi validés, se préoccupa de les proroger; le 27 janvier 1612, il obtint du roi la licence d'aliéner aux mains d'un tiers, pour la durée de deux existences humaines, le monopole des courses de taureaux. Sage et heureuse précaution ! Ascani Marchino mourut presque aussitôt. Sa veuve, D^a María-Ana Bermúdez, souffrait d'un double mal, l'inexpérience et l'impécuniosité. Elle avait donc profit à se décharger sur d'autres du lourd héritage qu'elle recevait. Elle choisit d'abord un fondé de pouvoirs en la personne de Martín de la Bayen, et celui-ci se mit aussitôt en campagne. Pour le présent, il sous-loua, le 24 août 1615, à deux charpentiers, Román de Huarte et Vicente Mabres, le droit de donner vingt courses sur la place du Marché, vingt courses sur la place de Saint-Dominique, à condition de payer 200 ducats d'or (à 11 réaux castillans le ducat) pour chaque course au Marché, 100 ducats pour chaque course de Saint-Dominique et 200 réaux castillans pour les autres courses qui seraient organisées éventuellement sur les petites places de la cité. Quant à l'avenir, D^a María-Ana Bermúdez y pourvut, le 5 juillet 1622, en cédant à Felipe de Salas, chancelier principal du Conseil royal des Indes, au prix de 600 réaux castillans, la libre disposition du bénéfice des courses pour la durée de deux existences. Il semblait, après cela, que la situation fût réglée

pour longtemps, et que tant et de si beaux titres dus-
sent paraître inattaquables.

Cependant, ni la cité ni l'Hôpital ne s'inclinaient. En 1625, les bas officiers de la cité, encouragés peut-être par leurs chefs, réclamèrent pour eux les profits de la course de taureaux organisée pendant les fêtes de Saint-François Borgia; il fallut un ordre du roi, daté d'Aranjuez le 22 août 1625, pour maintenir l'héritière d'Ascani Marchino dans son monopole. L'Hôpital, à ce moment, entra en scène; à l'exploitation du théâtre, il lui convenait de joindre celle des cirques taurins; mais, instruit par l'expérience de la cité, au lieu d'une lutte ouverte, il engagea, avec les détenteurs du monopole, des négociations. Il s'adressa à Martín de la Bayen, qui répondit, le 23 septembre 1625, une longue lettre, datée du Palais-Royal de Valencia, où le négociateur occupait probablement un emploi : « Le monopole des courses, y déclarait-il en substance, appartient à la veuve de Ascani Marchino; il a déjà été aliéné aux mains d'un tiers pour le temps où la propriétaire actuelle sera morte, et, d'ailleurs, celle-ci est fort jeune. » Il semblait, par cette entrée en matière, que la négociation dût être onéreuse à l'Hôpital. En fait, tout s'arrangea à bon compte; le 1^{er} décembre 1626, par-devant le notaire Jusep, l'Hôpital général de Valencia se rendait acquéreur du privilège de donner dans la cité, à l'exclusion de tout autre, des courses de taureaux, et dès le 27 janvier 1627, Martín de la Bayen, qui résidait alors à Madrid, constituait un fondé de pouvoirs en vue de toucher de l'Hôpital les 200 livres valenciennes de la vente. Le titre de propriété une fois acquis, l'Hôpital le fit valoir avec sa vigilance habituelle; le 8 novembre 1627, il obtint de la Royale Audience un

arrêt décidant que sa juridiction s'étendrait aussi bien aux courses données sur la place du hameau voisin de Ruzafa qu'à celles qui auraient lieu dans l'enceinte de la cité. Dès lors, il devint sans restriction l'intendant des plaisirs publics à Valencia ; les théâtres et les arènes ne relevaient que de lui.

Il laissa pourtant échapper une partie de l'héritage d'Ascani Marchino. Car celui-ci, en même temps que les *corregudes de bous*, avait exploité divers jeux publics : le jeu de la pelote¹, le jeu de l'arceau (*argolla*), le jeu de billard (*trucos*), mais il n'avait pas obtenu l'autorisation d'en disposer après sa mort. La ferme de ces jeux passa donc à Antonio Banuls par privilège royal donné à l'Escorial le 6 août 1616, et un autre privilège du 12 mai 1620 prolongea la durée de la ferme jusqu'à la deuxième génération. Aussi bien l'Hôpital aurait rencontré plus de tracas que de profits à exercer la régie de ces menus divertissements.

Les courses de taureaux elles-mêmes ne furent pas toujours d'un profit incontestable. Tandis qu'elles étaient exploitées par Vicente Mabres, la cité dut, à plusieurs reprises, lui venir en aide : le 11 mai 1619, elle versa une subvention de 40 livres à titre d'indemnité sur la valeur des quatre taureaux tués dans la course qui célébrait la béatification de saint Thomas de Villanueva. Le même jour, seconde subvention de 35 livres pour niveler

1. B. N. M. *Canc. Noct.*, t. III, f. 139, *Peligro* (Mtro Gaspar Gracián), *Discurso de los juegos* : « ... el juego de la pelota, el de bolos y otros que comunmente se vsan hoy. Pero hase de aduertir que la pelota se juega diferentemente en España por la colera de los españoles con pelota pequeña y á bozes, en Inglaterra y en muchas partes de Francia se juega con vna pelotaça a manera de vn orbe crecido y le pegan con vna manga de madera. »

le sol à l'intérieur des arènes. Le 20 avril 1621, troisième subvention de 35 livres pour terrassement et empierrement de la place du Marché en vue d'une course. Il est manifeste que la générosité des jurats ne se serait pas exercée si les recettes du fermier avaient pu suffire à la dépense : il faut le féliciter d'avoir obtenu ces subsides, mais le plaindre d'en avoir eu besoin¹.

Il connaissait d'autres ennuis et non des moindres. Lorsqu'une course ne plaisait pas au public, le fermier, rendu responsable, était emprisonné par autorité de justice. Il importait peu que, l'Hôpital étant devenu propriétaire du privilège, le fermier fût seulement chargé de la fourniture des taureaux ; c'est sur lui que s'exerçait la vindicte publique. Il semble que sous la gestion de l'Hôpital les courses soient devenues plus nombreuses et plus brillantes ; la noblesse s'y associait avec un empressement particulier. Les 5 et 6 octobre de l'année 1626, Don Laudomio Mercader, fils unique du comte de Buñol, combattit vaillamment, sur la place de Ruzafa, des taureaux redoutables. Les 3 et 4 juillet 1628, une glorieuse phalange entra en lice ; elle comprenait le même Laudomio Mercader, qui était alors l'enfant terrible de l'aristocratie valencienne et autour duquel se groupaient

1. Tous ces détails me sont fournis par les archives de l'Hôpital. Je me suis surtout servi d'un index analytique établi au dix-septième siècle, mais j'ai contrôlé l'exactitude de l'analyse pour les documents dont j'ai pu retrouver l'original. — De 1850 à 1860, on a construit à Valencia, sur les plans de l'architecte Sebastián Monleón, les arènes actuelles, qui appartiennent encore à l'Hôpital. A cette occasion, le directeur de l'Hôpital, D. Juan Miguel de San Vicente, a publié, en 1861, sur la construction de ces arènes et de celles qui les avaient précédées, une étude, que je n'ai pas réussi à me procurer, mais dont l'essentiel est résumé dans un article publié par A. Martin, dans la *Revista de Valencia*, III, année 1883, pp. 369-375.

D. Jerónimo Corella, D. Felipe de Castelví, D. Luis Sorel, traînant à leur suite un éclatant cortège de laquais. Aucune prouesse ne récompensa leurs préparatifs de combat; les taureaux, plus couards que des agneaux, évitèrent, avec une clairvoyance merveilleuse, jusqu'à l'ombre du péril; il n'y eut pas seulement un javelot d'émoussé, et la seule victime de la fête fut un cheval qu'un maladroit atteignit en visant le taureau. Ni les combattants, ni le public n'acceptèrent avec calme cette déception; on s'en prit à Roman Duarte (ou de Huarte), le fournisseur des taureaux, et on l'envoya réfléchir, à l'ombre d'un cachot, sur les raisons pour lesquelles un taureau, même espagnol, préfère parfois la paix reposante des pâturages à la caresse pénétrante des banderilles¹.

Sur l'emplacement et l'aménagement des cirques, il y a peu de choses à dire. On les édifiait, selon les besoins, sur les différentes places de Valencia, en particulier sur la place du Marché, que ses dimensions et sa situation centrale rendaient particulièrement propre aux manifestations populaires. Étant provisoires, ils étaient entièrement construits en bois. Du haut des gradins, les spec-

1. « Octubre 1626. — Lunes a 5 y martes a 6 huvo toros en Ru-sava; torearón Dⁿ Laudomio Mercader, y Dⁿ Carlos Juan; ellos anduvieron bien y los toros fueron buenos. »

« Julio 1628. — Lunes a 3 y martes a 4 huvo toros y los peores que se han visto en Valencia. Dⁿ Geronimo Corella, Dⁿ Felipe de Castelví, Dⁿ Laudomio Mercader y Dⁿ Luis Sorel salieron a la plaza a lucir la funcion con muchos alacayos y criados, y sacaron los rajones enteros; y no huvo mas desgracia que la de un povre cavallo que murio, porque lo hirieron tambien como los toros, y por ser de tan buena calidad que parece tenian entendimiento para lucir los peli-gros, fue preso el que los trajo, que se llamava Roman Duarte, hombre que tratava en esto. »

Bibl. Serrano Morales. — *Dietario de Vich*, pp. 67 et 108.

tateurs étaient souvent aveuglés par les nuages de poussière qui montaient de l'arène. En 1655, Martín Almansa, trésorier de l'Hôpital général et organisateur de la course pour le second centenaire de saint Vincent Ferrier, obtint des louanges unanimes pour une double innovation : d'une part, avant la course, il fit arroser le sol par cinq tonneaux portés sur des charrettes et décorés de feuillages ; d'autre part, il fit enlever les cadavres des taureaux par un attelage de deux mules caparaçonnées et empanachées. Si des mesures aussi simples représentaient à la date tardive de 1655 un progrès considérable, jugez par là du simple appareil qui était celui des courses de taureaux au moment où l'Hôpital en acquit le monopole. La barbarie de ce jeu semblait en exclure les raffinements ou les commodités. Tout entiers à la satisfaction de leurs instincts les moins relevés, les Valenciens, ceux des gradins et ceux de l'arène, n'attendaient de la course que sanglantes mêlées et violentes émotions.

Les courses de taureaux, bien qu'elles fissent appel aux tendances les plus brutales, n'en subirent pas moins, du jour où l'Hôpital se les fut annexées, du jour même où un fermier en reçut le privilège, une réglementation et comme une tutelle administrative. Tant il est vrai qu'aux environs de l'année 1600, vingt ans avant ou vingt ans après, tous les spectacles, à Valencia, furent soustraits, bon gré mal gré, à l'anarchie dans laquelle ils étaient nés ! C'est, en résumé, le trait le plus frappant du tableau qui vient d'être tracé. D'une part, les pouvoirs publics, parmi lesquels il faut placer l'Hôpital aussi bien que les jurats, le Vice-Roi aussi bien que l'autorité ecclésiastique, interviennent activement dans

l'organisation des spectacles, à la plupart desquels ils donnent une sorte de charte. D'autre part, les spectacles, sous cette protection qu'ils n'avaient pas réclamée et que peut-être ils supportèrent impatiemment au début, acquièrent vite une importance, une variété, une richesse qui les ont rapidement élevés à cent coudées au-dessus de leurs humbles débuts. Notez que les corporations et les grands personnages, lorsqu'ils interviennent pour l'aménagement d'une scène permanente, l'organisation de représentations isolées ou l'exploitation des taureaux, ne se proposent jamais d'aider avec un zèle désintéressé au succès de l'art dramatique ou tauromachique; ils veulent simplement se divertir ou s'enrichir. Ces amis des plaisirs publics sont aussi les amis de leur plaisir et de leur pécule. Et c'est peut-être le chef-d'œuvre de l'ingéniosité valencienne, au début du dix-septième siècle, d'avoir vécu des spectacles publics en même temps que de les avoir fait vivre.

FIN DE LA PREMIÈRE PARTIE.

DEUXIÈME PARTIE

Les Comédiens.

CHAPITRE IV.

Les Comédiens en voyage.

Les sergents recruteurs de l'Hôpital. — Les fondés de pouvoirs des comédiens. — Traités souscrits par eux. — Coût et itinéraire du voyage. — Troupes qui ont passé par Valencia.

Les spectacles les plus variés, on vient de le voir, s'offraient aux Valenciens à la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Mais ils n'étaient pas tous sur le même plan. Dédaignons ceux où des animaux tenaient le premier rôle : gentillesses de chiens savants, habiletés de cirque, joutes équestres. Parmi les autres, une distinction s'imposait selon que l'homme y faisait parade de son corps ou de son esprit. Entre le phénomène qui exhibait quelque difformité cocasse ou pitoyable, et l'acteur qui donnait la vie sur les planches à la fantaisie d'un poète, aucune commune mesure. Il y avait une hiérarchie des spectacles, et à son sommet les Valenciens mettaient sans conteste les représentations dramatiques. Par là s'affirmait l'éminente dignité des comédiens : ils étaient l'instrument du plus privilégié des spectacles. Sans eux la *comedia*, qui est une

des deux ou trois créations originales du génie espagnol, serait restée lettre morte. Sans eux l'activité, qui s'est manifestée sur les scènes valenciennes entre 1580 et 1630, aurait été ou singulièrement amoindrie ou découronnée de ce qu'elle avait de meilleur.

L'attraction d'une cité peuplée et opulente comme était Valencia devait s'exercer sur un grand nombre de troupes nomades. En fait, elles y ont passé et séjourné à partir de la seconde moitié du seizième siècle : Lope de Rueda, qui s'y est marié en 1560, n'a certainement pas été le premier à travailler de son métier d'acteur sur les rives du Turia. Un convoi de comédiens avait-il franchi les portes monumentales de Cuarte ou de Serranos, il choisissait librement son gîte d'étape. Le théâtre — pièces, édifices et acteurs — était encore en pleine anarchie. A partir de 1582, en passant sous la direction de l'Hôpital, il reçut un commencement d'organisation, mais il y perdit quelque chose de son indépendance. Désormais, il n'y eut qu'un seul local où les comédiens purent représenter, celui de la Olivera ; tout au plus — pour ménager la transition — disposèrent-ils, pendant les premières années du nouveau régime, de l'annexe des Santets. Supposez, maintenant, que deux troupes comiques fassent halte au même moment à Valencia : il faudra ou bien loger la dernière venue aux Santets ou bien les installer l'une et l'autre à la Olivera où elles joueront à tour de rôle. Ces deux combinaisons déplaisaient également aux comédiens. Pour ne point s'y exposer, ils en vinrent à rayer de leur itinéraire cette ville trop bien policée. Les chômages se prolongèrent par disette de comédiens ; l'Hôpital se vit frustré des bénéfices qu'il escomptait. Il comprit

qu'il devait aller chercher les comédiens, puisque ceux-ci ne venaient plus spontanément, obtenir d'eux la promesse qu'ils viendraient et leur consentir en échange de solides garanties.

Ainsi naquit l'institution des sergents recruteurs que l'Hôpital a employés à partir de 1585. Ce n'étaient pas des employés spécialisés dans cet emploi, mais de bas officiers de théâtre que l'on détachait, en cas de besoin, du cadre sédentaire pour les lancer à la chasse des comédiens. Très souvent, l'*alcaide* ou gardien-chef du théâtre était investi de cette mission : Alonso Maluenda fut en 1585 un des deux premiers missionnaires que l'on ait désignés¹. Il semble que l'usage de ces *missi dominici* se soit développé et perfectionné à partir du dix-septième siècle. Jusque vers 1600, il est très rare de trouver une mention les concernant; au contraire, à partir de 1610 et surtout après 1620, il y a presque chaque année dans le budget de l'Hôpital un chapitre des frais de recrutement : comme si les comédiens avaient montré plus de répugnance au voyage de Valencia à mesure que s'y éteignait le foyer dramatique de la grande époque.

L'importance des missions croissait en même temps que leur nombre. Ce n'était plus un missionnaire qui se mettait en route, mais deux ou trois, dont les efforts combinés devaient battre le pays. Ils partaient munis d'un parchemin comme un ambassadeur de ses lettres

1. *Livre de Trésorerie* de 1585-86 : « Les quals dites quantitats restaren al dit hespital franques de duhits 120 reals casts. que despengue nicolau mendes en anar a madrid a concortar vna compania de farseros y 54 reals casts. ques donaren a alonso maluenda per anar a cercarne altra a quenca. »

de créance; scellé du sceau d'un notaire, confirmé par la signature de deux témoins, ce document¹ leur conférait les pleins pouvoirs du trésorier de l'Hôpital, d'une part, pour engager en vue d'une série de représentations les comédiens que bon leur semblerait, d'autre part, pour leur avancer l'argent nécessaire aux frais du voyage. Il faut croire que l'éloquence persuasive de Jacinto Maluenda faisait merveille, car à partir de 1622, il est constamment par monts et par vaux pour le service de l'Hôpital. En 1622-1623, il se rend plusieurs fois à Madrid et une fois à Murcie. En 1623-1624, en outre d'un voyage à Madrid et de deux voyages à Cuenca, il fait une tournée par Tolède, Carthagène et Murcie, et quand d'aventure il veut goûter quelque repos, il envoie à sa place son domestique Pedro Pérez, qui va le 17 janvier 1624 à Oriola au-devant de la troupe de Manuel Simón². Cet écrivain ingénieux avait trouvé le moyen d'aller jusque dans la capitale soigner sa réputation littéraire, sans qu'il en coûtât un denier à sa bourse.

Quelle que fût leur activité, les sergents recruteurs ne pouvaient point toujours découvrir à point nommé une troupe comique en quête d'un engagement. Il fallait que les comédiens aidassent de leur côté à l'effort que faisait l'Hôpital. Ils y pourvoyaient au moyen de fondés de pouvoirs. Ceux-ci offraient au caissier

1. Cf., à titre d'exemple, au PATR. : 1^o dans les minutes de Miguel-Jerónimo Chorrutta, des pouvoirs à Alexos Maluenda (11 sept. 1613); 2^o dans les minutes de Lorenzo Villareal, des pouvoirs à Jacinto Maluenda, Vicente Ferrandis et Vicente Rius (28 août 1624); 3^o dans les minutes de Luis Cetina, des pouvoirs à Jacinto Maluenda (22 juin 1626), etc., etc.

2. Cf. les *Livres de Trésorerie* des années indiquées.

de l'Hôpital les services de leurs mandants, discutaient les clauses à intervenir, et par leur signature, donnée devant notaire, rendaient les conventions dûment exécutoires pour les parties sous peine de sanctions judiciaires. On pourrait croire que, remettant leur sort aux mains de cet émissaire, les troupes comiques le choisissaient avec de scrupuleuses précautions; en fait, le hasard leur imposa ses choix. Miséreuses comme elles l'étaient, elles ne pouvaient payer le voyage de leur homme de confiance, il fallait donc que celui-ci résidât habituellement dans la ville où il s'agissait de traiter, ou pour le moins s'y trouvât de passage. Le chef de la troupe, une fois qu'il avait formé le projet d'un séjour à Valencia, ou bien faisait appel à un Valencien qu'il avait connu lors d'un séjour précédent, ou bien sollicitait la recommandation d'un ami qui avait des relations à Valencia. Ainsi, directement ou par l'intermédiaire d'un tiers, il découvrait celui qui allait devenir l'arbitre des destinées de la troupe. Toute une séquelle d'honnêtes Valenciens, qui n'avaient à l'ordinaire rien de commun avec le monde du théâtre, se sont transformés de la sorte en agents de placement. En mars 1617¹, ce fut Vicente Timor, au nom du comédien Alonso Riquelme, qui était pour lors à Saragosse. En septembre 1619, ce fut Juan Cabanyllas, au nom de Alonso de Olmedo, qui résidait à Barcelone². En novembre 1621, ce fut

1. PATR., minutes de Miguel Jerónimo Chorrutta, 17 mars 1617. La procuration en faveur de Timor a été établie le 6 mars 1617, à Saragosse, par-devant Miguel Juan Montaner.

2. *Ibid.*, 5 sept. 1619. Procuration en date du 31 juillet 1619, par-devant Rafel Pastor, à Barcelone. En 1637, le même Juan Cabanyllas reçut les pouvoirs du comédien Pedro de la Rosa. (Pérez Pastor, *Nuevos datos...*, p. 261.)

Domingo Pinto, au nom de Jerónimo López, qui se trouvait à Cuenca¹. En 1627, ce furent Juan Núñez, au nom de Francisco López, retenu à Saragosse², et Juan Bautista Martí de Vintimella, au nom de Tomás Fernández de Cabredo³. En 1631, enfin, ce fut un prêtre qu'on ne s'attendait guère à trouver en cette affaire, Mosen Juan-Bautista Ors, qui traita avec l'Hôpital au nom du comédien Avendaño⁴.

L'habileté d'un chef de troupe, pour épargner à celle-ci la rude famine du chômage, consistait principalement à se ménager dans chaque cité importante un ami qu'il pût, le cas échéant, et sur un simple signe instituer son agent d'affaires. Voyez, par exemple, comment procède Pedro Cerezo de Guevara. A la fin de 1614, il est à Lérída, mais il sent que son succès est près de s'épuiser. Il a ouï-dire qu'à Valencia la place est libre ou va l'être. Vite, par-devant Esteban Pocurull, il délègue ses pouvoirs, le 31 décembre 1614, à Vicente Jover, chevalier (*generoso*), naturel de Valencia, lequel, dès le 6 janvier 1615, signe un accord au profit de son mandant avec le Trésorier de l'Hôpital. Aux termes de ce traité, Guevara arrivera à Valencia avec sa troupe au plus tard le 20 janvier (admirez la rapidité des communications en ce temps de diligences et de postes à chevaux!); et, en effet, il débuta à la Olivera au débotté dans l'après-midi du 22 janvier. Le carême interrompit

1. PATR., 15 nov. 1621. Procuration par-devant Joan de Aloys, à Cuenca.

2. *Ibid.*, minutes de Gaspar Dagui, 12 mai 1627. Procuration en date du 5 mai 1627, par-devant Miguel Juan Montaner, à Saragosse.

3. HOSP., minutes de Francisco Lázaro Jusep, 12 août 1627.

4. Pérez Pastor, *Nuevos datos...*, p. 219.

bientôt la série des représentations, et lorsqu'elles reprirent après Pâques, il devint manifeste que le public ne resterait pas longtemps fidèle. Alors Guevara se souvint fort à propos de son ami Pedro de Ocaña, qui habitait Murcie et dont les prétentions sur le chapitre du courtage seraient sans doute raisonnables; le 15 mai 1615, il fit dresser, par-devant Miguel Jerónimo Chorrutta, une procuration en faveur d'Ocaña pour traiter avec les autorités de là-bas, et le 8 juin, il se mit en route pour Murcie, résolu à y gagner de nouveaux lauriers et la pitance quotidienne.

On peut s'étonner que dans les villes comme Valencia, Murcie, Séville, Barcelone, Saragosse, où les troupes nomades se succédaient à brefs intervalles, il ne se soit pas créé une agence permanente, qui aurait servi d'intermédiaire entre comédiens et théâtre. Elle n'aurait pas manqué de besogne : il fallait, en l'absence des intéressés, non seulement conclure les engagements avant leur arrivée, mais encore après leur départ percevoir les sommes qui leur restaient dues, payer les dettes qu'ils avaient laissées, bref liquider leur situation. Le 21 mars 1624, Roque de Figueroa et Mariana de Olivares, son épouse, résidant pour lors à Valencia, profitent du voyage qu'un Valencien entreprend à Murcie pour le charger de recouvrer là-bas 2.700 réaux; ceux-ci leur sont encore dus sur les 3.000 réaux que la cité de Murcie s'est engagée à leur payer d'avance comme prix des « représentations et *autos*, que Figueroa avec sa troupe donnera pour la prochaine Fête-Dieu ¹ ». Une telle créance n'aurait-elle pas eu moins de chances d'être protestée si

1. PATR. Minutes de Lorenzo Villareal.

un agent d'affaires, non un ami complaisant, s'était chargé de la faire valoir? A Valencia, chaque fois qu'apparaît un fondé de pouvoirs de quelque troupe comique, c'est toujours un nouveau venu qui se présente à nous. Il est manifeste qu'il n'y avait pas, en pareille matière, un spécialiste connu de tous les intéressés et servant la cause de tous.

Aux troupes qui n'avaient point sur place un ami ou qui ne pouvaient s'y faire recommander à personne, restait la ressource des « occasions », c'est-à-dire des parents ou des amis qu'un hasard faisait passer par Valencia. Voici, par exemple, Alonso de Morales qui entreprend un long voyage sur la côte levantine; Juan de Morales Medrano, chef d'une troupe nomade, lui envoie une procuration, datée de Yepes le 31 août 1619, et le charge de s'aboucher dans les villes de son itinéraire avec les propriétaires de théâtre. Bien lui en prit, car, le 17 décembre 1619, Alonso de Morales signe à Valencia avec le caissier de l'Hôpital un traité¹ qui met la Olivera à la disposition de la troupe depuis le 10 août 1620 jusqu'au Carnaval de 1621. Les comédiens se tenaient à l'affût de toutes les aubaines de ce genre, et si d'aventure quelque personnage d'importance consentait à prendre charge de leur intérêts, c'était une bonne fortune qu'ils ne laissaient pas échapper. Don Guillén de Castro a passé à Madrid presque continuellement les dernières années de sa vie; un accès de nostalgie le ramena à Valencia vers le milieu de l'année 1624, et il revint avec son prestige d'homme bien né et d'auteur acclamé. La faveur dont il jouit ne rejaillira-

1. PATR. Minutes de Miguel Jerónimo Chorrutta.

t-elle point sur le comédien Antonio de Prado, dont il a accepté d'être le fondé de pouvoirs¹? et n'est-ce pas, d'ailleurs, un trait touchant chez ce dramaturge passionné et altier que de condescendre aux minuties d'un engagement de *cabotins*? ou faut-il croire que le menu profit du courtage a tenté sa vieillesse besogneuse? La nécessité de constituer à tout prix un mandataire provoquait parfois les combinaisons les plus inattendues. Les rivalités des troupes comiques entre elles faisaient trêve devant l'obligation qui s'imposait à tous de s'unir pour subsister. Roque de Figueroa accepta, en 1619, les pouvoirs que lui conférait Antonio Granados, et en traversant Valencia il les délégua, pour valoir dans cette cité, à Jerónimo Andreu² : il faisait de la propagande en faveur d'un concurrent! Rien ne montre mieux avec quelle persévérance les comédiens cherchaient à établir un réseau de représentants; c'était pour eux le salut, la certitude d'engagements, une assurance contre le chômage.

Les sergents recruteurs de l'Hôpital joignent, à Madrid ou ailleurs, une troupe de comédiens et s'abouchent avec elle. Le traité qu'ils vont signer sera-t-il efficace?

Il est manifeste, à parcourir les contrats qui nous sont parvenus, que l'Hôpital ne redoutait rien tant de la part des comédiens que les défections de la dernière heure. Leur humeur vagabonde, des offres plus alléchantes leur

1. Procuration donnée à Madrid le 29 février 1624, par-devant Francisco de Barrio.

2. PATR. Minutes de Miguel Jerónimo Chorrutta, 13 mars 1619. De même le 10 avril 1623, de Madrid où il séjournait, Cristóbal de Avendaño délégua ses pouvoirs à Juan Martínez, *autor de comedias*, résidant à Valencia, en vue d'un engagement à signer avec l'Hôpital. Cf. Pérez Pastor, *Nuevos datos...*, p. 195.

faisaient vite oublier et les contrats signés et les notaires qui les ont validés. La tentation était plus forte qu'eux. Mais l'Hôpital, malheureusement pour eux, était encore plus tenace que la tentation, d'autant plus tenace qu'ayant avancé aux comédiens les frais du voyage, il voulait au moins rentrer dans ses fonds. Il n'attendait même pas que ses débiteurs, supposés moroses, se fussent mis en faute. Antonio de Prado avec sa troupe, par l'intermédiaire de son mandataire Don Guillén de Castro, avais promis d'arriver à Valencia du 15 au 20 septembre 1624 ; dès le 28 août, l'Hôpital, qui envoie trois émissaires à Madrid pour recruter des comédiens, fait ajouter sur leur procuration le droit de contraindre Antonio de Prado au respect d'engagements dont l'échéance était encore lointaine ¹. Si, d'aventure, il y avait vraiment faute de la part des comédiens, aucune pitié à attendre ; l'amende et les dommages-intérêts seront payés ou du moins réclamés... sauf le cas où les coupables s'engagent avec de sérieuses garanties à donner un peu plus tard la série promise de représentations.

L'Hôpital craignait tellement de se trouver à court de comédiens que pour mieux les retenir, il n'allait pas jusqu'au bout de son droit. Voyez la pitoyable aventure de

1. PATR. Minutes de Lorenzo Villareal, 28 août 1624 : Carta de poder de Gaspar Cifre, clavario del Hospital g^{al} a Jacinto Maluenda, Vicente Ferrandis y Vicente Rius... *otrosi para que... compellays a Antonio de prado... effetuar y cumplir lo contenido con auto que firmo Don Guillen de Castro...* L'Hôpital poussa l'affaire à fond : à la fin de 1624, un payement est fait à Miguel Gonsalbo, qui a été à Madrid *asistint al plet contra Antonio del prado, autor de comedies, lo qual avia fet escriptura de venir a la present ciutat de Valensia a representar en aquella de la qual se aparta.* (Libre de albarans, HOSP.)

Francisco López. Le 12 mai 1627, Francisco López, dont Juan Núñez est le fondé de pouvoirs, contracte l'engagement d'arriver à Valencia le 15 juin 1627, à six jours près, et d'y donner quarante représentations consécutives¹. Mais voici bien la plus terrible comme la plus prévue des aventures. A Logroño, au royaume de Castille, un créancier fait opérer une saisie aux dépens de Francisco López et de sa troupe; vestiaire, répertoire, accessoires divers, les gens de loi s'emparent de tout, et le pire c'est que l'Hôpital valencien, avec lequel on est lié, va venir à la rescousse et mettre la main sur ce que la rapacité du premier preneur a oublié. L'infortune est bonne conseil-lère; par la ruse ou par la force, López s'évadera de cette Logroño inhospitalière; il sera à Valencia le 15 juillet avec un tout petit mois de retard. Que M. le Trésorier daigne donc prendre patience! Et celui-ci, bon prince, et qui d'ailleurs n'a personne sous la main depuis le départ d'Acacio pour remplacer le défaillant, accepte l'arrangement, renonce à percevoir l'amende de 500 ducats, et pour un peu se mettrait aux petits soins auprès de son comédien retardataire².

N'empêche : ces accès de générosité ne trompaient pas les comédiens. Lutter contre le riche et puissant Hôpital, c'était pour eux la lutte du pot de terre contre le pot de fer. Une fois leur contrat signé, ils n'avaient pour la plupart qu'une préoccupation, celle d'entre-

1. PATR. Minutes de Gaspar Dagui, 1627. — Le 12 mai : « representar en Valencia para quinze del mes de Junio proximo, seys dias mas o menos... quarenta representaciones consecutiivamente ».

2. Acacio quitte Valencia le 20 juin 1627; la transaction entre l'Hôpital et López est du 22 juin 1627, dans les minutes du notaire Francisco Lázaro Jusep, Hosp.

prendre le voyage, désormais obligatoire, de Valencia. Les épisodes de ces longs voyages sur les routes d'un pays mal civilisé, le pittoresque des caravanes où comédiens, comédiennes et bagages s'entassaient dans une promiscuité misérable, les accidents qui les guettaient au bord de chaque ornière, au tournant de chaque carrefour, le gîte malpropre des auberges rustiques, tout cela c'est la menue monnaie des « romans comiques » qui, depuis Agustín de Rojas jusqu'à Théophile Gautier, ont enrichi l'une des sections les plus goûtées de la littérature romanesque. La réalité était plus prosaïque; sensible surtout à l'éloquence des chiffres, elle déterminait avec précision les prix et les conditions du transport. Le 5 décembre 1629, le trésorier de l'Hôpital, qui connaissait de par ses fonctions la valeur de l'argent, évaluait à 8.000 réaux le coût du voyage de Madrid à Valencia pour une troupe comique. Il comprenait dans ce chiffre les frais de logement et de nourriture; ceux de transport proprement dits y entraient environ pour un tiers. Le ravitaillement, le choix des auberges se faisait en cours de route au petit bonheur des rencontres, mais pour les voitures on établissait à l'avance des traités très minutieux. En décembre 1613, Antonio Granados, résidant à Madrid, devait se transporter avec sa troupe à Valencia. Il convenait qu'il y arrivât dans les derniers jours du mois pour débiter à la Olivera, après les répétitions indispensables, en même temps que l'année nouvelle. Son fondé de pouvoirs à Valencia fit le tour des voituriers et conclut l'affaire avec Cebrián González aux conditions suivantes¹ :

1. PATR. Miguel Jerónimo Chorrutta, 2 décembre 1613. Cf. l'indi-

Le voiturier ira, lui-même ou un de ses garçons, à Madrid, avec deux voitures ou deux charrettes, pour ramener à Valencia Antonio Granados, sa troupe et leurs bagages. Il devra être rendu à Madrid le 16 décembre et, en cas de retard, payera une indemnité pour chaque journée à compter du 16. Il emportera avec lui 6.000 réaux castillans, dont l'Hôpital a consenti le prêt à Granados et dont il fera au destinataire exacte et valable remise. Si, en cours de route, l'une des mules se fatigue ou se blesse. Granados pourra louer, voire acheter une remplaçante aux frais du voiturier. Et si enfin, pour une cause quelconque, le transport des gens et des bagages ne s'effectuait pas normalement aux dates fixées, libre aux voyageurs de se confier à d'autres véhicules de leur choix, dont le payement sera à la charge du contractant.

Réciproquement, Granados s'engage à utiliser les deux voitures et les deux charrettes. Dans les voitures prendront place de six à huit voyageurs sans aucun bagage, et le prix pour chacune sera de 700 réaux. Dans les charrettes, on payera selon le poids, 10 réaux castillans par *arroba* castillane et 50 réaux pour chaque personne, s'il y en a. Le départ de Madrid est fixé au 18 décembre : tout ajournement, soit au départ, soit pendant le trajet, vaudra au voiturier une indemnité de 15 ducats par vingt-quatre heures. Si d'aventure les comédiens renonçaient à se mettre en route, le transport n'en serait pas moins intégralement payé.

Quatre véhicules, dix ou douze jours de voyage, une cation d'un traité analogue, daté de Madrid le 18 juin 1601, dans Pérez Pastor, *Nuevos datos...*, pp. 58-59, et d'un autre traité pour le transport des bagages, *ibid.*, p. 275.

dépense approximative de 2.500 réaux pour le seul transport, c'était une entreprise d'importance que le voyage de Madrid à Valencia. La route du moins était assez fréquentée pour que les gîtes y fussent convenables; mais il n'en allait pas de même dans d'autres directions, et les troupes dont le point de départ n'était pas à Madrid étaient exposées aux pires avanies. Pour dire vrai, il est malaisé de les suivre toutes dans leurs pérégrinations; à peine discerne-t-on pour quelques-unes, avant et après l'étape de Valencia, leur provenance ou leur destination. Si Alonso de Heredia, en avril 1610; Granados, en 1614; Antonio de Prado, en août 1624, arrivent directement de Madrid, voici, en janvier 1615, Guevara qui arrive de Lérida; en octobre 1619, Alonso de Olmedo qui arrive de Barcelone; en décembre 1621, Jerónimo López qui arrive de Cuenca; en juin 1628, Juan Jerónimo Amella qui arrive de Ciudad Rodrigo.

Habitués à ces longs trajets, les comédiens ne s'effrayaient pas de les allonger encore. Francisco López, étant le 12 mai 1627 à Saragosse, s'engage par contrat à être le 15 juin à Valencia; il n'en eut pas moins l'idée d'essayer, dans le court délai dont il disposait, un crochet vers Logroño : fâcheuse inspiration puisqu'il devait à sa nouvelle étape être saisi et molesté! Au sortir de Valencia, une ville riche et prospère attirait bon nombre de troupes comiques, Murcie. Andrés de la Lastra, en mars 1621, et Roque de Figueroa, en mars 1624, s'y rendirent par la voie la plus courte, et il y a lieu de penser qu'ils ne furent ni les premiers ni les derniers à prendre cette route. En août 1595, Vergara s'éloigne de Valencia dans la direction de Grenade. On ne saurait prétendre, après cela, qu'il

y a eu, au début du dix-septième siècle, des itinéraires traditionnellement établis que suivaient avec docilité les troupes nomades, des « voies comiques », comme il y a eu des voies romaines, artères par lesquelles aurait circulé la vie dramatique à travers la péninsule. Chaque troupe a erré selon sa libre fantaisie ou selon l'imprévu des occasions. Cependant, presque toutes celles dont Valencia a reçu la visite ont débouché du nord ou de l'est; et la plupart se sont enfuies vers le sud. Un rythme, un mouvement tournant s'était établi peu à peu, auquel bon nombre d'entre elles se soumettaient.

Par ces voies, directes ou détournées, un cortège ininterrompu de comédiens a défilé dans Valencia à la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Les *Livres de Trésorerie de l'Hôpital* ont enregistré à l'ordinaire, sinon la liste complète de ces comédiens, du moins le nom du chef de la troupe, et pour l'année qui précède immédiatement le privilège octroyé à l'Hôpital, on trouve dans les minutes notariales des indications précieuses. Il devient, dès lors, possible de dresser une liste chronologique qui, mieux que tous les commentaires, représentera les vicissitudes de l'activité dramatique à Valencia sur une durée de cinquante années¹.

1. On a vu par les extraits imprimés dans ce livre avec quelle fantaisie les scribes de Valencia, en particulier ceux de l'Hôpital, mettaient l'orthographe. En ce qui concerne le nom des acteurs (sauf pour ceux dont l'existence a été révélée par nos recherches), nous ramenons toutes les graphies à celles adoptées par M. Rennert dans sa *List of spanish actors and actresses*, à la fin du volume déjà cité.

TABLEAU DES TROUPES QUI ONT DONNÉ DES SPECTACLES
A VALENCIA (1581-1630).

AVANT LE MONOPOLE DE L'HÔPITAL.

DATE DU SÉJOUR	CHEF DE LA TROUPE
Février 1581.....	Juan Jacome.
Décembre 1581.....	Pedro de Saldaña.
—	Francisco Osorio.
Septembre 1581.....	Mateo de Salcedo.

APRÈS LE MONOPOLE DE L'HÔPITAL.

DATE		CHEF DE LA TROUPE
De la première repré- sentation.	De la dernière repré- sentation.	
nov. 1582.	janvier 1583.	Abagaro Francisco Baldi.
janv. (?) 1583.	janv. (?) 1583.	Botarga.
avril (?) 1583.	mai (?) 1583.	Les Italiens.
22 juin 1583.	31 juillet 1583.	X...
8 août 1583.	6 sept. 1583.	X...
22 juin 1584.	15 octobre 1584.	Jerónimo Velázquez.
8 juillet 1584.	16 octobre 1584.	Alonso de Cisneros ¹ .
18 octobre 1584.	18 nov. 1584.	Gaones.
28 juillet 1585.	30 sept. 1585.	X...
23 août 1585.	30 octobre 1585.	Les Italiens ² .
nov. 1585.	16 janvier 1586.	Les Courtisans.
17 janvier 1586.	18 février 1586.	Tomás de la Fuente.
24 mai 1586.	1 ^{er} nov. 1586.	Gaspar de Porres.

1. Un document notarié du 18 nov. 1584 atteste qu'à cette date Cisneros se trouvait encore à Valencia. — PATR. Francisco Jerónimo Victor.

2. D'abord aux Santets, puis à la Olivera.

DATE		CHEF DE LA TROUPE
De la première repré- sentation.	De la dernière repré- sentation.	
29 janvier 1587.	10 février 1587.	Les Italiens.
24 février 1587.	21 mai 1587.	X..
28 juin 1587.		Tapia ¹ .
15 août 1587.	30 sept. 1587.	Quiros.
4 octobre 1587.	1 ^{er} mars 1588.	Limos.
11 octobre 1588.	14 octobre 1588.	Hernán González.
16 octobre 1588.	14 avril 1589.	Osorio.
24 janvier 1589.	21 juin 1589.	Quiros.
23 juillet 1589.	24 juillet 1589.	Les Italiens.
6 mai 1590.	15 juillet 1590.	Salcedo.
15 juillet 1590.	27 octobre 1590.	Velázquez.
28 octobre 1590.	26 janvier 1591.	Alcozer.
6 mai 1591.	30 juin 1591.	Montemayor.
2 juillet 1591.	21 octobre 1591.	Gaspar de Porres.
6 juillet 1591.	5 août 1591.	Les Espagnols ² .
23 octobre 1591.	15 nov. 1591.	Montemayor.
16 nov. 1591.	15 déc. 1591.	Rivas ³ .
21 déc. 1591.	2 février 1592.	Montemayor.
2 août 1592.	2 déc. 1592.	Cisneros ⁴ .
16 octobre 1592.	12 nov. 1592.	Girones ⁵ .
8 février 1593.	16 février 1593.	Morales ⁶ .
19 avril 1593.	fin mai 1593.	Rios.
1 ^{er} juin 1593.	27 juin 1593.	Les Italiens.
28 juin 1593.	9 sept. 1593.	Villalba.
7 octobre 1593.	7 janvier 1594.	Salcedo.
11 juillet 1594.	17 octobre 1594.	Velázquez.
27 nov. 1594.	20 janvier 1595.	Luis de Vergara.
22 janvier 1595.	6 février 1595.	Les Courtisans.
28 mars 1595.	23 mai 1595.	Osorio.

1. Une seule représentation.
2. Aux Santets.
3. En compagnie de Rios.
4. Quitte Valencia le 4 décembre.
5. Aux Santets.
6. Quitte Valencia dès le 17 février.

DATE		CHEF DE LA TROUPE
De la première repré- sentation.	De la dernière repré- sentation.	
3 juin 1595.	13 août 1595.	Luis de Vergara.
9 août 1595.	4 octobre 1595.	Villalba.
26 mai 1596.	17 février 1597.	X...
8 avril 1597.	28 avril 1597.	Tapia.
8 avril 1597.	9 juillet 1597.	Heredia.
4 octobre 1597.		Les Italiens ¹ .
9 octobre 1597.	12 nov. 1597.	Ambrosio de Alarcón.
31 octobre 1597.	18 nov. 1597.	Martínez.
15 nov. 1597.	3 février 1598.	Vergara.
17 mai 1598.	24 mai 1598.	Juan Hurtado.
8 juin 1598.	3 mai 1599.	Villalba.
22 août 1598.	26 août 1598.	Heredia.
25 nov. 1598.	15 avril 1599.	Heredia.
30 mai 1599.	5 sept. 1599.	Villegas.
5 sept. 1599.	17 sept. 1599.	Salcedo.
19 sept. 1599.	15 février 1600.	Gaspar de Porres.
6 juin 1600.	19 nov. 1600.	Alcaraz.
20 nov. 1600.	13 mai 1601.	Nicolás de los Rios.
31 mai 1601.	8 juillet 1601.	Les « Granadinos ».
18 juillet 1601.	21 nov. 1601.	Porres.
22 nov. 1601.	3 déc. 1601.	Les Français.
10 déc. 1601.	19 février 1602.	Morales.
7 avril 1602.	31 mai 1602.	Santander.
2 juin 1602.	22 sept. 1602.	X., peut-être continuation de Santander.
26 sept. 1602.	21 mai 1603.	Hurtado.
6 juin 1603.	17 juin 1603.	X...
20 juillet 1603.	8 sept. 1603.	Antonio de Vergara, alias el Temerario.
9 sept. 1603.	fin nov. 1603.	Granados.
30 nov. 1603.	2 mars 1604.	Luis de Vergara.
9 mars 1604.	18 mars 1604.	León.
1 ^{er} juin 1604.	19 mai 1605.	Riquelme ² .
9 août 1605.	11 août 1605.	Salazar.

1. Un seul jour et pour une séance de *maesecoral*.

2. Interruption pour cause de Carême du 22 février 1605 au 10 avril, avec quelques représentations (1^{er}, 3, 8 et 10 mars).

DATE		CHEF DE LA TROUPE
De la première repré- sentation.	De la dernière repré- sentation.	
13 août 1605.	16 déc. 1605.	Pinedo.
25 déc. 1605.	8 février 1606.	Salazar.
27 mars 1606.	10 juillet 1606.	Les Andalous ¹ .
18 déc. 1606.	28 février 1607.	Les Courtisans ² .
16 avril 1607.	23 sept. 1607.	Villegas.
31 juillet 1607.	15 octobre 1607.	Alcaraz ³ .
21 octobre 1607.	25 nov. 1607.	Villegas.
24 avril 1608.	2 juillet 1608.	Granados.
4 juillet 1608.	24 sept. 1608.	Morales.
26 sept. 1608.	8 déc. 1608.	Riquelme.
9 déc. 1608.	19 déc. 1608.	Baltasar de Vitoria ou de Torres ⁴ .
25 déc. 1608.	3 mars 1609.	Andrés de Claramonte.
19 avril 1609.	21 juillet 1609.	X., p.-è. Andrés de Claramonte.
22 août 1609.	6 nov. 1609.	Tomás Fernández.
5 janvier 1610.	5 févr. 1610.	Les Espagnols.
12 avril 1610.	11 juillet 1610.	Heredia.
2 août 1610.	29 nov. 1610.	Rios et Salvador ⁵ .
25 déc. 1610.	15 février 1611.	X...
4 avril 1611.	3 juillet 1611.	X...
7 juillet 1611.	4 sept. 1611.	X...

1. Interruption du 22 mai au 10 juin. La troupe s'était constituée à Madrid le 15 mars 1605 pour une durée d'un an. Cf. Pérez Pastor, *Nuevos datos...*, pp. 88-89.

2. Représentations très espacées et peu nombreuses.

3. Villegas et Alcaraz alternent en août et septembre.

4. Le *Livre de Trésorerie* s'exprime ainsi en ce qui concerne cet acteur : « A 9 de dit [dehe 1608] Re de balthasar de Vitoria que comença a representar dit dia 24. 12. 6... A 19 de dit sen hana baltazar de torres y estigue la casa sentse comedies fins 25 de dit. » Torres était peut-être son nom, et Vitoria la ville d'où il était originaire.

5. Le *Livre de Trésorerie* dit : « A 2 de Agost [1610] comença a representar la compania de rios y saluador. » Il s'agit de Salvador de Ochoa, acteur principal de la troupe de Rios, qu'il devait quitter en mars 1611 pour celle de Pinedo.

DATE		CHEF DE LA TROUPE
De la première repré- sentation.	De la dernière repré- sentation.	
15 sept. 1611.	6 mars 1612.	Miguel Sánchez.
26 nov. 1611.	14 déc. 1611.	Vergara.
23 avril 1612.	1 ^{er} août 1612.	Granados.
24 avril 1612.	15 juin 1612.	Ortiz.
1 ^{er} août 1612.	début sept. 1612.	Melchor de León.
12 sept. 1612.	1 ^{er} janvier 1613.	Tomás Fernández.
27 janvier 1613.	18 février 1613.	X...
8 avril 1613.	19 juin 1613.	Acacio.
17 juin 1613.	27 juillet 1613.	Coca.
25 sept. 1613.	8 nov. 1613.	X...
27 nov. 1613.	16 janvier 1614.	Acacio.
4 janvier 1614.	21 juin 1614.	Antonio de Granados ¹ .
10 juin 1614.	13 août 1614.	Vallejo.
30 juin 1614.		Barrios ² .
14 août 1614.	octobre 1614.	Balbin.
4 sept. 1614.	octobre 1614.	Claramonte.
22 janvier 1615.	7 juin 1615.	Francisco Hernández Galindo et Pedro Cerezo de Guevara ³ .
31 janvier 1615.	2 février 1615.	Osorio.
24 juillet 1615.	10 nov. 1615.	Alonso de Villalba.
11 nov. 1615.	7 août 1616.	Alcaraz ⁴ .
4 avril 1616.	juillet 1616.	Mudarra.
8 août 1616.	1 ^{er} déc. 1616.	Fernán Sánchez.
2 déc. 1616.	7 février 1617.	Tomás Fernández.
26 mars 1617.	16 avril 1617.	Calderón.
17 avril 1617.	mai 1617.	Monserrate.
20 mai 1617.	24 octobre 1617.	Riquelme.
25 octobre 1617.	29 avril 1618.	Manuel Simón.
11 janvier 1618.	27 février 1618.	Aranda.
avril 1618.	7 juillet 1618.	Xuárez.

1. Interruption de Carême du 9 février au 31 mars.

2. Une seule représentation.

3. Interruption de Carême du 3 mars au 19 avril.

4. Interruption de Carême du 13 février au 3 avril.

DATE		CHEF DE LA TROUPE
De la première repré- sentation.	De la dernière repré- sentation.	
14 août 1618.	30 octobre 1618.	Pedro Llorente.
4 janvier 1619.	9 janvier 1619.	Monserrat.
1 ^{er} avril 1619.	2 août 1619.	Alonso Riquelme.
3 août 1619.	28 octobre 1619.	Sánchez.
29 octobre 1619.	15 janvier 1620.	Olmedo.
16 janvier 1620.	2 mars 1620.	Morales.
19 avril 1620.	8 juillet 1620.	Valdés.
30 juillet 1620.	17 sept. 1620.	Juan de Morales.
18 sept. 1620.	30 sept. 1620.	Ginés de Bracamonte.
1 ^{er} octobre 1620.	9 déc. 1620.	León.
18 déc. 1620.	23 février 1621.	Baltasar de Pinedo.
1 ^{er} juin 1621.	août 1621.	Juan Bautista de Villegas.
5 août 1621.	fin août 1621.	Pinedo.
25 août 1621.	6 déc. 1621.	Tomás Fernández.
9 déc. 1621.	26 mai 1622.	Jerónimo López.
3 août 1622.	24 août 1622.	Antonio Flores.
9 octobre 1622.	2 février 1623.	Cristóbal Ortiz.
12 février 1623.	17 février 1623.	Juan Luis ¹ .
19 février 1623.		Ortiz ² .
22 avril 1623.	31 juillet 1623.	Juan Martínez.
4 août 1623.	10 octobre 1623.	Cristóbal de Avendaño.
3 déc. 1623.	17 déc. 1623.	Manuel Simón.
22 janvier 1624.	14 juillet 1624.	Roque de Figueroa.
6 nov. 1624.	1 ^{er} juillet 1625.	Juan Martínez.
24 août 1625.	7 sept. 1625.	Aranda.
8 sept. 1625.	26 nov. 1625.	Morales.
30 nov. 1625.	19 juillet 1626.	Alonso de Olmedo.
1 ^{er} août 1626.	3 déc. 1626.	Hernan Sánchez de Vargas.
25 déc. 1626.	20 juin 1627.	Acacio.
22 juillet 1627.	25 juillet 1627.	Bautista el Valenciano.
26 juillet 1627.	21 sept. 1627.	Francisco López.
2 octobre 1627.	21 nov. 1627.	Tomas Fernández de Cabredo.

1. Spectacle de *maesecoral*.
2. Une seule représentation.

DATE		CHEF DE LA TROUPE
De la première repré- sentation.	De la dernière repré- sentation.	
31 janvier 1628.	7 mars 1628.	Tomás Fernández.
11 juin 1628.	1 ^{er} sept. 1628.	Juan Jerónimo Amella.
24 sept. 1628.	1 ^{er} janvier 1629.	Andrés de la Vega.
5 sept. 1629.	10 déc. 1629.	Bartolomé Romero.
23 déc. 1629.	13 mai 1630.	Juan de Morales Medrano.
27 mai 1630.		Luisa de Robles.

Ce tableau, malgré sa précision, ne donne pas la date exacte à laquelle les troupes désignées sont arrivées à Valencia. Avant de débiter, il leur fallait, pour leurs préparatifs et leurs répétitions, un délai qui était ordinairement de deux ou trois jours, mais se prolongeait assez souvent, notamment lorsque, une autre troupe détenant le théâtre, force leur était d'attendre le départ de celle-ci pour en prendre possession. D'autre part, malgré son abondance, notre tableau pêche par omission : il omet les troupes qui ont passé par Valencia sans y donner de représentations. Or, si surprenant que cela paraisse, le cas s'est présenté quelquefois, par exemple en 1619. Cette année-là, il n'y a eu au théâtre, du 5 février jusqu'au 31 mars, aucun spectacle ni de comédiens ni de saltimbanques, — chômage que le Carême suffisait à imposer¹ ; pourtant au même moment la troupe déjà fameuse de Roque de Figueroa séjour-

1. *Libres de Trésorerie* : « Nota com desde sinch de febrer 1619 fins 31 de Març dit any no y hague bolantins ni comediants, y lo pr de Abril 1619 comença a representar Alongo Riquelme. »

nait à Valencia¹, mettant à profit les loisirs du temps prohibé pour gagner à très petites journées une résidence nouvelle.

Une aventure analogue s'était produite en 1601 : dans la première quinzaine de mai, Gaspar de Porres arrivait à Valencia ; mais la place était prise par Nicolás de los Rios, auquel devaient succéder les Granadinos. On n'en profita pas moins de la présence de Porres pour lui faire signer l'engagement de revenir à Valencia le 15 juillet de la même année et d'y jouer pendant quatre mois, sous peine d'une contrainte de 10 livres pour chaque jour de retard² ; en attendant, il alla chercher fortune dans quelque cité de la région. Porres, que les administrateurs du théâtre avaient déjà eu l'occasion d'apprécier, ne se trouva pas mal d'arriver à contre-temps à Valencia ; on l'ajourna, mais on ne le refusa point. D'autres, moins connus ou moins estimés, n'avaient pas la même chance ; on leur signifiait que la Olivera était louée pour un long bail à des rivaux et on leur fermait la porte au nez. De ces comédiens malheureux qui repartaient bredouilles et penauds, aucune trace ne subsistait ; ils n'en grossissaient pas moins le contingent de l'armée comique à Valencia.

Au total, dans cette longue succession de troupes qui ont révélé aux Valenciens les beautés du théâtre à la mode, il n'y a pas seulement la preuve que l'art dramatique avait jeté sur l'Espagne entière le réseau d'une solide organisation, il y avait encore l'indice que Valencia était l'un des points d'attache de ce réseau.

1. PATR., Miguel Jerónimo Chorrutta, 13 mars 1619.

2. HOSP., Minutes de Pablo Vaziero, 15 mai 1601.

CHAPITRE V.

Comédiens et « impresarii ».

Recettes ordinaires : loyer payé à l'Hôpital; — prélèvement qu'il opère sur les recettes; — les « journées de bénéfice », bientôt remplacées par des subventions; — avances consenties aux comédiens par l'Hôpital.

Recettes extraordinaires : représentations privées et représentations officielles; — tarif des rétributions; — les représentations de la Fête-Dieu.

Nos comédiens sont arrivés et installés à Valencia. Il leur convient d'y subsister le moins chichement possible. Peuvent-ils compter sur la libéralité des *impresarii* avec lesquels ils auront affaire?

C'est surtout avec l'Hôpital qu'ils devront se concerter. Depuis le privilège de 1582, le trésorier de l'Hôpital est devenu pour la gent comique le dispensateur de toute grâce et de toute disgrâce. Quel que soit le titulaire de cette fonction (et il changeait le 1^{er} juin de chaque année), il l'exerçait toujours, en ce qui concerne le théâtre, avec une inflexible rigidité; c'était un pouvoir tyrannique, quoique incertain dans ses procédés. Cette incertitude s'est marquée surtout dans les premiers temps du monopole. Si l'on montre déjà avec les comédiens, dans les règlements de compte, l'esprit le plus strict et le plus intéressé, on n'a pas encore eu l'idée de les contraindre à ces traités prévoyants et limitatifs, qu'on leur fera signer plus tard, au besoin par l'intermédiaire de leurs fondés de pouvoirs ou des sergents recruteurs; on a traité de vive voix avant de traiter par écrit. Cepen-

dant, après bien des expériences et des retouches, un contrat-type se dégagera de la pratique habituellement suivie : toutes les troupes à destination de Valencia n'auront d'autre ressource que de l'accepter sans objection. Ce passage de la simplicité d'un accord verbal aux minuties de la procédure se produisit dans les premières années du dix-septième siècle.

Au début, le chef de la troupe qui occupait le théâtre, était considéré comme un locataire ordinaire; on lui livrait un local, il s'y établissait avec les siens, il devait donc un loyer et, en effet, il payait pendant toute la durée de son séjour une redevance quotidienne. L'importance de ce paiement variait, selon toute vraisemblance, avec chaque troupe d'après les probabilités de succès, la durée du séjour et autres considérations de même ordre. En octobre 1584 Jerónimo Velázquez versait chaque jour 16 réaux castillans, auxquels il convient d'ajouter une rétribution obligatoire et quotidienne de 4 réaux au gardien-chef du théâtre¹. Si l'on tient compte que, outre ce loyer, l'Hôpital perce-

1. *Livres de Trésorerie* : à la date du 15 octobre 1584 : « Fas nota que en aquest dia senana Jerónimo de Velasquez, lo qual pagaua per lo lloguer de la casa de la Olivera xvi Reals C^{ns} cada dia sense 4 Reals C^{ns} que pagaua al aguazir y per los respectes ben vist als Sors administradors li remeteren de gracia trecentos reals castellans... » Sur le loyer de la Olivera, Velasquez avait versé des acomptes le 3 juillet, le 28 août, le 10 septembre. Cela n'empêchait pas l'Hôpital d'encaisser directement à l'entrée du théâtre une recette honorable; on en jugera par le relevé suivant qui, en face de la Olivera où jouait Velázquez, indique les recettes de l'Hôpital aux Santets avec Cisneros.

	Santets.				Olivera.			
9 juillet 1584..	L. 10	S. 18	D. 6.		L. 2	S. 18	D. 2.	
10 — —	» 10	» 19	» 3.		» 8	» 10	» 3.	
11 — —	» 13	» 10	» 8.		» 14	» 0	» 10.	

vait et retenait le prix des places, à l'exception des 8 deniers prélevés sur chaque entrant par les comédiens, on jugera qu'il faisait peser d'un poids bien lourd sur ses justiciables les exigences du droit des pauvres. L'expérience le ramena vite à des prétentions plus modestes. Lorsque vint l'heure du règlement avec Jerónimo Velázquez, on se rendit si bien compte qu'il ne pouvait s'acquitter, qu'avant toute discussion on lui fit remise de 300 réaux castillans. Concession insuffisante. Défalcation faite des 300 réaux, Velázquez en devait encore 600, qu'il dût s'engager par-devant notaire à rembourser en 1585, le jour de la Nativité de Notre-Seigneur¹. Mais allez faire valoir vos créances sur des nomades, qui au jour de l'échéance auront bien soin de n'être pas dans le voisinage! On a beau avoir la caution de l'honorable Francisco Corts, apothicaire de son état, mieux vaut éviter pour l'avenir pareils ennuis.

Les administrateurs de l'Hôpital renoncèrent donc à exiger des comédiens un loyer fixé d'avance. Ils se contentèrent du bénéfice très raisonnable que leur procurait la perception du prix des places, et à vrai dire Jerónimo Velázquez est le seul, parmi tous les locataires successifs de la Olivera, pour lequel le paiement d'un droit d'occupation soit attesté par les documents authentiques. L'Hôpital, pour le soin de ses malades, désirait

1. PATR., José Riudaura, 14 octobre 1584. — « Ego hieronymus de Velasquez... Confiteor... me debere vobis... sexcentas dragmas beticas siue siscentis reais castellans per me Vobis debitas restantes et ad complementum totius logerü cuiusdam domus dicti hospitalis site et posite in presenti ciuitate in parrochia sancti stephani in platea vulgo dicta de la Olivera a toto tempore quo in ea representaui et permansi. »

connaître à l'avance le montant exact de ses ressources ; aussi devait-il lui déplaire, sur le chapitre des recettes théâtrales, d'être exposé aux mêmes fluctuations que les comédiens, avec lesquels en somme il partageait au jour le jour, à un taux inégal, le bénéfice des entrées. On conçoit donc qu'il ait quelquefois songé à revenir, en la perfectionnant, à la méthode employée avec Jerónimo Velázquez, et si prématurément abandonnée. De ces retours en arrière, un exemple nous est resté : c'est un curieux traité¹ signé le 28 décembre 1609 entre le trésorier de l'Hôpital d'une part, Andrés de Claramonte, doña Beatriz de Castro, son épouse, Diego de Valdés et Alonso Olmedo, d'autre part. Ici, à la différence de l'accord de 1584, l'Hôpital ne se réserve pas sa part habituelle sur le prix des places. Il exige de la troupe, purement et simplement, une somme de 1,900 réaux castillans ; le paiement se fera les jours de représentation, à raison de 150 réaux chaque fois, jusqu'à parfait complément du total convenu. Les représentations commenceront dès signature du traité et se continueront jusqu'au Carnaval. En cas de relâche avant paiement intégral, si la faute en incombe aux comédiens, ils verseront au trésorier une amende de 200 réaux ; si la faute en incombe au trésorier, il accordera aux comédiens une indemnité de 200 réaux. On le voit : la convention avait pour base le paiement d'un loyer ; mais ce loyer, et ceci le distinguait nettement de celui imposé à Velázquez, n'est pas calculé sur le temps passé à la Olivera, c'est un loyer forfaitaire, de telle nature qu'après qu'il aura été versé, les comédiens seront libres de continuer ou de cesser la

1. PATR., Miguel Jerónimo Chorrutta.

location. L'audace de cette innovation effraya-t-elle l'une des deux parties ? Les administrateurs de l'Hôpital n'osèrent-ils pas s'engager dans la voie ouverte par leur trésorier ? Ce qui est certain, c'est que le traité établi avec la troupe d'Andrés de Claramonte fut résilié avant tout commencement d'exécution : *Non venit ad effectum*, mentionne en marge le notaire. On préféra s'en tenir à un système qui avait fait ses preuves : suppression du loyer — puisqu'aussi bien les comédiens n'arrivaient pas à l'acquitter, — et association financière de l'Hôpital avec les comédiens, auxquels il enlevait, à la porte même de la salle, au double titre de propriétaire du local et de tuteur des pauvres, une bonne part de l'argent recueilli.

La crainte des chômages, qui était pour l'Hôpital le commencement de la sagesse, l'amena à consentir aux comédiens de nouveaux avantages susceptibles de les attirer de plus en plus vers Valencia.

Il institua donc des « journées de bénéfice », *dias de aprovechamiento*, c'est-à-dire des journées où l'Hôpital renonçait à percevoir sur chaque entrant les 4 deniers réglementaires et permettait aux comédiens d'encaisser l'intégralité de la recette, sauf la taxe spéciale des chaises (*cadires*) et des loges (*finestres*), qui restait à l'Hôpital. D'ordinaire, cette faveur était consentie à la troupe alors qu'une circonstance exceptionnelle permettait de prévoir une fructueuse recette, et en compulsant les *Livres de Trésorerie* on se persuade vite que la générosité de l'Hôpital équivalait pour les bénéficiaires à une bonification d'environ 15 ou 18 livres : le cadeau était d'importance pour d'aussi pauvres hères. L'usage des « journées de bénéfice » date environ de l'année 1600. Le 12 mai 1601, au témoignage des *Livres de Tréso-*

rerie, on abandonne à Rios, pensionnaire de la Olivera, tous les bénéfices de la journée, et le trésorier se croit tenu de justifier cette largesse par la nécessité d'attirer des comédiens à Valencia¹. Si on la justifie, c'est qu'elle n'était pas encore entrée dans les habitudes ; nous allons voir qu'elle y prit rapidement une belle place. Dès le 4 novembre 1601, Gaspar de Porres obtient le traitement qu'on venait de consentir à Rios ; le 31 mai 1602, c'est le tour de Santander², et dès lors les exemples deviennent si nombreux qu'il serait malaisé de les relever tous. Leur multiplicité provoqua une réglementation. On décida (et ce fut dès lors une clause de tous les traités signés entre Hôpital et comédiens) que ceux-ci bénéficieraient de trois représentations sur trente, étant bien entendu que l'un de ces bénéfices sera un jour de première, l'autre sera un jour de seconde représentation, et le dernier sera un jour férié ; en aucun cas, les comédiens, qui avaient le choix des dates, ne pouvaient pla-

1. « Item en dotze de maig [1601] rebe dos lliures quinze sous y nou diners de la caritat de la casa de les farces, ço es de les cadires, com tot lo demes se li hagues lliurats a Rios per acomodarlo com se acostuma en ocasions pera atraure a comediantes que aco dixquen y per inconuenients y infortunis quels seguixen durant les representacions perque resten aprahits. » Il n'est pas question des loges dans la part réservée à l'Hôpital, parce que, appartenant pour la plupart à des abonnés qui payaient une fois pour toutes, il se trouve que cette fois aucune d'elle n'a donné lieu à une recette ; mais d'autres documents prouvent qu'en pareil cas le prix des loges restait à l'Hôpital.

2. *Livres de Trésorerie* : « Item en 4 [de noembre 1601] rebi cinch lliures y onze sous, ço es cadires 3. 5. —, apos. 2. 6. —, com lo demes se donas a Porras per concert. » — « Item en darrer del dit [maig 1602] rebi una lliura huyt sous y huit diners, ço es per les cadires y aposentos, com lo demes se hagues donat a diego de Santander per concert y per acomodarlo coms li hauia offrit al principi y quant comença a representar. »

cer un spectacle de bénéfice soit le jour de leurs débuts, soit le lendemain¹. Si d'aventure le contrat prévoyait une série déterminée de représentations avec faculté de prolongation, l'Hôpital, pour que les comédiens profitassent plus volontiers de cette faculté, leur accordait au début de la nouvelle période une ou deux journées supplémentaires de bénéfice, lesquelles pouvaient coïncider avec des spectacles de première².

Ce régime dura jusque vers l'année 1624. A cette date, les directeurs de troupe qui n'avaient besoin de rien tant que d'argent liquide, obtinrent de l'Hôpital qu'il rémunérât leurs services en monnaie sonnante et trébuchante. Par compensation, ils renoncèrent à leurs représentations de bénéfice. L'Hôpital, pour parler comme les contrats, « racheta » les journées jusque-là abandonnées aux acteurs. Cette combinaison apparaît dès le 13 août 1624 dans un traité signé entre l'Hôpital et

1. Voici, par exemple, un extrait du traité intervenu le 5 septembre 1619 entre le trésorier de l'Hôpital et Alonso de Olmedo [PATR., Miguel Jerónimo Chorrutta] : le trésorier « se obliga de dar de ayuda de costa al dicho Alonso de Olmedo de treynta representaciones tres dias, a saber es vn dia de comedia nueua, y el otro segundo dia, y el tercero dia de fiesta, a saber es los quatro dineros tan solamente como no entienda darle los dos dineros que se han impuesto ni los derechos de los aposientos ni los de las sillas, que se quedan los dos dineros para la obra... Que el dicho Olmedo no pueda tomar el primero ni segundo dia, quando llegara a representar a la pressente ciudad. » Cf. *ibid.*, même année, le traité du 17 décembre.

2. Cf., par exemple, le traité du 2 décembre 1613 dans les minutes de Miguel Jerónimo Chorrutta. — Cf. aussi le *Livre de Trésorerie* de l'année 1621-1622 : « a 11 de dit [Juny 1621] se dona lo dia als comediantes per conset [= concert] perque restan assi. » — « a 13 de dit [Juny] se dona lo dia als comediantes per concert pera que fesen la festa del corpus y perque restasen assi. » Le Corpus avait été célébré le 10 juin ; il s'agissait donc, le 13 juin, de l'exécution d'une promesse antérieure.

Antonio de Prado, dont le fondé de pouvoirs était Don Guillén de Castro : celui-ci serait-il l'auteur responsable de l'innovation? Le trésorier « fait bonne et valable promesse à Antonio de Prado de lui donner et payer 2.000 réaux castillans à la place des six représentations de bénéfice dont le dit Prado devait profiter selon l'usage et la coutume; le paiement aura lieu sous cette forme que, de quinze représentations en quinze représentations, remise sera faite de 500 réaux jusqu'à complet achèvement de 2.000 réaux¹ ». Toutes les troupes ne surent pas imposer à l'Hôpital le paiement d'une pareille prime. Le 17 janvier 1625, on en revient avec Juan Martínez au système des représentations à bénéfice, mais on y revient dans des conditions plus avantageuses pour les comédiens, puisque ceux-ci obtiennent huit jours de bénéfice (au lieu de six) pour soixante représentations².

Ce retour en arrière marque la suprême — et inutile — résistance de l'Hôpital. S'il veut avoir des acteurs dans son théâtre, il faudra désormais qu'il les attire par l'appât d'une subvention. On discutera et on modifiera sur ce point comme sur les autres les clauses des contrats, mais le principe n'en sera plus contesté. Le 27 novembre 1625, Juan de Morales Medrano touche à la caisse de l'Hôpital 310 livres « pour avoir donné soixante-deux représentations sans avoir pris aucun bénéfice... et pour avoir été convenu avec lui qu'il lui serait payé 5 livres pour chaque représentation³ ». Le 12 mai 1627,

1. *PATR.*, Lorenzo Villareal.

2. *Id.*, *ibid.*

3. *Livre de Trésorerie*, 1625-1626 : « a 27 de nohembre 1625 Pa a Joan de Morales medrano Autor de comedies per sa M^{te} 310 ll. per auer representat sexanta dos representations y no auer pres ningun

le trésorier de l'Hôpital promet à Juan Núñez, qui s'engage à jouer à la Olivera pendant quarante jours, de lui remettre 2.000 réaux, « qui lui sont donnés gracieusement pour les dites quarante représentations¹. » Le 12 août 1627, promesse analogue de 200 livres (soit 2.000 réaux) en faveur de Tomás Fernández qui, le 20 septembre, commencera une série de quarante représentations². Les exemples foisonnent : ceux qu'on vient de voir suffisent à nous édifier.

Les administrateurs, obligés de déboursier les deniers de l'Hôpital, pensèrent qu'ils avaient droit à quelques garanties. Il leur arriva donc d'imposer aux troupes comiques une épreuve de début, après laquelle, en témoignage de satisfaction ou de blâme, ils décidaient souverainement de payer ou de refuser la subvention convenue. Ils en usèrent de la sorte, en mars 1626, avec un comédien aussi renommé qu'Alonso de Olmedo Tofiño, et leur exigence avec lui nous surprend d'autant plus qu'ils savaient à quoi s'en tenir puisque, du 31 novembre 1625 au 23 février 1626, Olmedo avait déjà donné une première série de soixante représentations. Mais, puisqu'on l'engageait à dater du jour de Pâques, 12 avril, pour une nouvelle série, ne pouvait-il pas donner à MM. les Administrateurs le régal d'un spectacle privé, régal d'autant plus savoureux qu'on était au temps prohibé ?

dia com em costum per auer concertat ab dit auctor que li auia de pagar sinch lliures cascuna representacio. » Le 28 juin 1630, Juan de Abadia et Luisa de Robles, son épouse donnent reçu de 300 livres pour quarante représentations à 7 livres 10 sous par représentation ; en cinq ans, les prix avaient augmentés de 50 0/0. (Francisco Lázaro Jusep, 28 juin 1630.)

1. PATR., Gaspar Dagui.

2. HOSP., Francisco Lázaro Jusep.

Peut-être avait-il profité des loisirs de Carême pour renouveler en tout ou en partie son personnel; il était d'une prudente administration de s'assurer qu'il n'avait point visé à l'économie au détriment de la qualité¹. Le souci du bien public absolvait la curiosité coupable de ces bons administrateurs.

L'institution des journées de bénéfice, bientôt remplacées par l'octroi d'une subvention, marque de la part de l'Hôpital en faveur des comédiens une concession d'importance. Parallèlement à celle-là, il leur en accorda une autre, non moins onéreuse : il leur consentit des prêts. Les avances d'argent étaient ce qui manquait le plus aux comédiens. Il fallait cependant qu'ils disposassent d'une somme relativement considérable pour leurs frais de route, et ils n'auraient point réussi le plus souvent à rallier Valencia si l'Hôpital, dont aussi bien c'était manifestement l'intérêt, ne s'était transformé en prêteur, un prêteur qui prenait ses précautions et se constituait avec les gages reçus un vrai fonds de boutique d'usurier. Lorsque par l'intermédiaire d'un sergent recruteur ou par celui du voiturier chargé du transport, il faisait remettre la somme convenue aux comédiens

1. PATR., Luis Cetina, 8^e mars 1626. « Item ha sido concertado que el dicho olmedo haya de dar y de muestra a los dichos señores administradores de su compañía en la cassa de la comedia o en lugar donde a los dichos señores administradores pareciere. — Item ha sido tratado y concertado que si dada la muestra de su compañía por el dicho olmedo a los señores administradores y dando gusto en ella tengan obligación de darle al dicho olmedo dos mil reales graciosamente desta manera : mil reales el día que diere muestra de su compañía y los otros mil dentro de diez días. — Item ha sido tratado que los dichos señores administradores y clauario no esten obligados a dar al dicho olmedo ningun día para el solo, pues ya le dan los dichos mil reales. »

sur le point d'entreprendre le voyage de Valencia, il exigeait que des garanties lui fussent données, lesquelles étaient soit la caution d'une personne honorable, soit le matériel, vestiaire et répertoire de la troupe. Combien y a-t-il dans les minutes des notaires valenciens de ces pitoyables inventaires, où se montre dans toute sa misère l'humble avoir de ces comédiens, divinités ou princes sur la scène, gueux et goussepains dans la réalité quotidienne ! Que leur dette ait été contractée avant ou après leur arrivée à Valencia, il suffit que leur insolvabilité soit constatée ou seulement soupçonnée : c'est aussitôt la mainmise sur ces hardes, sur ces manuscrits graisseux qui sont les instruments de leur travail. La saisie conservera son effet aussi longtemps qu'il sera nécessaire ; Roque de Figueroa¹ reprit possession, le 11 décembre 1630, de vêtements qu'il avait engagés le 28 février 1624 pour couvrir un prêt de 200 livres. Les magasins et annexes de la Olivera devaient ressembler en quelques endroits à un mont-de-piété.

Dans les premiers temps où il exploitait le théâtre, l'Hôpital semble n'être pas intervenu dans les affaires financières des comédiens. Ceux-ci font des dettes, en vertu d'une tradition qui semble ancienne dans la corporation, mais leurs créanciers sont, par exemple, un traitant, Baltasar Sánchez, auquel Abagaro Francisco Baldi reconnaît devoir 800 réaux castillans², ou le discret Ramón Florença, pharmacien, qui a remis 460 réaux castillans à Alfonso de Cisneros³. Il y a même des raisons de soupçonner que des emprunts étaient contractés

1. HOSP., Franz Lázaro Jusep, 11 décembre 1630.

2. PATR., Francisco Jerónimo Víctor, 2 janvier 1583.

3. ID., *ibid.*, 18 novembre 1584.

par les comédiens afin de régler leurs comptes avec l'Hôpital : tant il est vrai que celui-ci ne tolérât aucun arriéré !

Dans les premières années du dix-septième siècle, très peu après le moment où l'on imagina la combinaison des journées de bénéfice, en même temps que les dettes des comédiens prennent plus d'importance, on voit l'Hôpital devenir leur pourvoyeur¹. Il prête des sommes plus ou moins élevées, selon l'importance du voyage qui devait conduire la troupe à Valencia, selon les ressources dont elle disposait par ailleurs ; mais dans tous les cas, il édicte des dispositions minutieuses en vue du remboursement. Alonso Riquelme est un comédien d'importance ; le public accourt en foule à ses représentations. Il suffit donc qu'on lui laisse la disposition de la recette pendant dix jours, et il aura de quoi éteindre le prêt de 5.000 réaux qu'on lui a consenti le 17 mars 1617, d'autant plus qu'il est engagé par la cité de Valencia pour jouer les *autos sacramentales* du Corpus et que l'Hôpital se substituera à lui pour toucher les 1.500 réaux promis à cette occasion². D'autres comédiens inspirent moins de confiance, par exemple Pedro Cerezo de Guevara et Francisco Hernández Galindo ; pour recouvrer

1. Par exemple, prêt de 2.600 réaux castillans à Tomás Fernández, le 25 août 1609 ; — prêt de 1.100 réaux castillans à Maria de Rojas, épouse de Alonso de Heredia, le 4 avril 1610 ; — prêt de 8.000 réaux castillans à Antonio de Granados, le 2 décembre 1613 ; — prêt de 2.000 réaux castillans à Jerónimo López, le 15 novembre 1621 ; — prêt de 100 livres, le 1^{er} mars 1624, à Roque de Figueroa ; — prêt de 7.000 réaux castillans, le 13 août 1624, à Antonio de Prado ; — prêt de 3.000 réaux, le 12 mai 1627, à Francisco López ; — prêt de 350 livres, le 12 août 1627, à Tomás Fernández de Cabredo, etc.

2. PATR., Miguel Jerónimo Chorrutta, 17 mars 1617.

sur eux une petite créance de 1.500 réaux, le trésorier établira aux portes du théâtre trois hommes de confiance, deux pour le représenter, l'autre pour représenter les chefs de la troupe; ils auront le contrôle de la recette, ils mettront à part chaque jour 100 réaux castillans qui seront laissés aux comédiens pour leur subsistance, et ils placeront le surplus dans un coffre jusqu'à ce qu'y soit accumulée une somme égale à la créance¹. Les procédés, quoique du même ordre, prenaient d'ordinaire une forme moins comminatoire. Tomás Fernández, qui est débiteur de 900 livres, prélèvera lui-même sur ses bénéfices quotidiens, sans l'intervention d'aucun argousin, 10 livres chaque jour; il les versera en acompte, sauf à certains jours, dix en tout, où il remettra sa recette entière, mais on ne lui installera à la porte du théâtre l'homme de confiance qu'au cas où il négligerait les versements prévus². Toutes ces précautions n'empêchèrent sans doute pas que l'Hôpital ne fût quelquefois berné; il avait affaire à une partie qui suppléait à sa faiblesse par sa mobilité.

Tant d'avantages que l'Hôpital accorda successivement aux troupes comiques, suppression du loyer, journées de bénéfice, subventions et prêts, avaient leur contre-partie. Ils permettaient à l'Hôpital de leur imposer

1. PATR., Miguel Jerónimo Chorrutta, 6 janvier 1615 : « Que el dicho clauario pueda poner a las puertas dos hombres de su parte, y vno por los autores, para que, sacados cien reales castellanos de lo que se sacare, los quales ayan de servir y sean para los autores [un mot effacé], lo demas para descuento de dicho prestamo hasta en tanto que aquella sea satisfecha y pagada, y para esto ha sido pactado por ambas partes que la dicha cantidad se ponga en vna arca para que se vea la verdad de lo que se sacare. »

2. PATR., Miguel Jerónimo Chorrutta, 26 août 1621.

avec une rigueur croissante deux conditions auxquelles il attachait le plus grand prix : celle d'arriver à Valencia à date fixe et celle d'y donner un nombre déterminé de représentations. Tous les contrats stipulent, à partir du début du dix-septième siècle, l'obligation relative à l'arrivée et, à partir de 1615 environ, celle relative à la durée de la saison dramatique. Dans le premier cas, rien de plus simple que la clause à intervenir : la troupe prendra possession du théâtre tel jour de tel mois, sous peine d'amende, et réciproquement une amende égale lui serait payée par le Trésorier de l'Hôpital si à la date convenue le théâtre se trouvait au pouvoir d'une troupe rivale¹. Dans le second cas, le point délicat était de s'arrêter à un chiffre de représentations tel que la troupe eût le temps de dérouler tout son répertoire et que le public des habitués n'éprouvât cependant aucune lassitude; on ne tâtonna guère là-dessus, et dès le début de ce nouveau régime, on adopta soit le chiffre de soixante, soit le chiffre de quarante représentations, — ce qui équivalait pour la troupe à un séjour de deux mois et demi ou d'un mois et demi à Valencia.

En résumé, la politique de l'Hôpital envers les comédiens s'inspira d'un principe très simple : à mesure qu'il se familiarisa avec son métier d'impresario, il exigea d'eux *moins d'argent*, mais *plus de régularité*. Au début (étant mises à part les recettes perçues de part et d'au-

1. Voici un exemple de cette clause d'après le traité consenti le 17 décembre 1619 à Juan de Morales (minutes de Miguel Jerónimo Chorrutia, PATR.) : « Si el dicho Joan de Morales Medrano no acudira con su companya para dicho plaso y termino para representar en aquella como arriba esta dicho, incurra [*sic*] en pena de quinientos ducados, y en la misma pena encorra dicho Bayarri [c'est le trésorier] no dando la casa vasia por pena y en lugar de pena. »

tre à l'entrée), il se fait payer par eux sous la forme d'un loyer ; à la fin de la période qui nous occupe, c'est lui qui les paye sous la forme d'une subvention. Il a compris que la meilleure manière de gagner beaucoup, ce n'est pas de rançonner à fond quelques naïfs qui s'aventureraient sans méfiance à Valencia, mais d'éviter dans l'exploitation les chômages, qui sont des pertes sèches sans compensation possible. Viennent donc les comédiens à la Olivera ou aux Santets ! on leur inspirera par des avantages de plus en plus grands le désir de revenir. Tout ce qu'on exigera d'eux impitoyablement, c'est la vertu bourgeoise de ponctualité. Leurs obligations financières iront diminuant, mais leurs obligations administratives iront croissant.

Il n'est pas probable, malgré la libéralité de plus en plus grande de l'Hôpital, que les troupes comiques aient fait fortune au théâtre de Valencia. Leur misère — sauf dans le cas d'un succès exceptionnel — aurait été douloureuse sans la ressource des représentations privées et des représentations officielles. Des particuliers très fortunés ou des corporations politiques organisaient — on l'a vu — soit dans l'abri confortable de leurs palais, soit dans le cadre moins étroit d'une place publique, des spectacles très variés, qui, la mode s'en mêlant, se multiplièrent et entrèrent véritablement dans les habitudes valenciennes dès le début du dix-septième siècle. Ces représentations hors série étaient dans le budget des comédiens un appoint aussi précieux pour eux qu'il est pour nous difficilement estimable. Désireux de régaler d'un divertissement dramatique leurs invités ou leurs administrés, grands seigneurs et jurats se changeaient

pour un jour en *impresarii* : leur inexpérience garantit leur générosité. Ils payaient sans trop y regarder ; mais ils payaient, sauf le cas où les deniers publics soldaient la dépense, de la main à la main, sans pièces comptables, sans acte notarié. Le caractère privé de pareilles entreprises a aujourd'hui pour conséquence une extrême pénurie de documents y relatifs. Cependant, une représentation isolée, qu'elle fût donnée par un mécène ou par un corps constitué, exigeait des comédiens le même effort ; elle devait, en conséquence, être rémunérée au même tarif ; et quelques indications puisées dans les registres de comptabilité publique permettront d'établir les variations de ce tarif.

Pour avoir donné une représentation au Palais de la Députation le 15 août 1602, Baltasar Victoria reçut 26 livres en paiement ; mais il s'en faut qu'il ait empoché toute la somme. Le spectacle était composé de plusieurs parties : une pièce et divers intermèdes musicaux. Force lui fut de remettre aux musiciens, qui appartenaient à la troupe de Diego de Heredia, un salaire de 6 livres ; les 20 livres restantes furent partagées entre lui et sa troupe, qui était celle des Granadinos¹. Impossible, assurément, d'imaginer de la part des comédiens des prétentions plus modestes.

Les prix allaient croître rapidement. A mesure qu'on appréciait mieux les beautés de l'art dramatique, on était porté à en payer davantage les interprètes. Le 11 septembre 1608, la cité de Valencia verse au comédien Juan de Morales 105 livres 8 sous 4 deniers pour avoir mis en scène et joué la *comedia* que Aguilar avait

1. Martínez Aloy, *La Casa de la Diputación*, p. 101.

composée sur la *Vie et mort du saint Frère Louis Beltrán*¹. Le 13 novembre 1629, elle paye 100 livres royales de Valencia à Bartolomé Romero pour la comédie qu'il a jouée sur la place de la Seo, à l'occasion de l'heureuse naissance d'un Infant². Le 26 avril 1632, elle ne verse pas moins de 440 livres à Cristóbal de Avendaño « pour les trois séries de représentations et de danses qu'il a données le jour de l'entrée de Sa Majesté dans la présente cité, la première sur la place de la Seo, la seconde au Marché, la troisième sur la place des Prédicateurs³ ». En six ans, le tarif avait quintuplé; le spectacle que l'on offrait à ses invités pour 20 livres en 1602, en coûtait 100 en 1608 et dépassait ce chiffre en 1632. On conçoit qu'avec des aubaines de ce genre, les comédiens aient pu égayer de quelques bombances la grisaille de leur existence.

Du jour où la municipalité de Valencia, au début du dix-septième siècle, eut mis au rancart les mystères traditionnels de la Fête-Dieu et les eut remplacés par des pièces selon le goût du jour, on recourut pour cette représentation à la troupe comique qui à ce moment tenait la scène à la Olivera; les acteurs d'occasion furent remplacés par des acteurs professionnels. Ce fut pour ceux-ci une nouvelle source de profits, dont le retour périodique n'était pas pour leur déplaire. L'impresario

1. Arch. Ayuntamiento, *Manual de Consells*, à la date indiquée.

2. Id., *ibid.*

3. *Ibid.* « ... Sien donades y pagades a Christobal de Abendaño, auctor de comedies, 440 livres reals de Valencia a daquell degudes per tres actes de representacions y balls que feu lo dia de la felisissima entrada de sa Magestat en la present ciutat, ço es la primera en la plaça de la Seu, la segona en lo mercat, y la tercera en la plasa de predicadors. »

était ici un dignitaire municipal, élu par les jurats et chargé sous leur contrôle de tout ce qui avait rapport à la cérémonie. On l'appelait l'administrateur de la Fête-Dieu (*administrador de la festa del corpus Xpti*). Il avait dans ses attributions de traiter avec les comédiens; mais, par une confusion remarquable, il s'associait quelquefois au Trésorier de l'Hôpital pour signer avec une troupe comique un seul et même traité, valable aussi bien pour la scène régulière de la Olivera que pour la scène ambulante de la procession. On verra, par exemple, dans le traité signé par Alonso de Olmedo, le 8 mars 1626, que les parties étaient, d'une part le comédien et sa troupe, d'autre part les représentants de l'Hôpital et de la cité, l'une des clauses s'appliquant exclusivement au spectacle du Corpus¹.

Les comédiens s'engageaient à jouer sur la place de la Seo, du haut des chars ou *roques* aménagés à cet effet, deux *autos sacramentales* en castillan (*dos actes del S^m Sacrament*, dit un document, — *en castella*, précise un autre). En retour, promesse leur était faite d'un salaire de 150 livres, qui est resté invariable aussi longtemps que dans les représentations du Corpus les *autos* castillans ont prévalu sur les mystères valenciens. Alonso Riquelme en 1617, Olmedo en 1626, Acacio en 1627, Juan de la Abadia et Luisa de Robles en 1630 — pour ne prendre que quelques exemples — figurent

1. PATR. Minutes de Luis Cetina : « Item ha sido tratado y concertado entre las dichas partes que el dicho olmedo y su compania hajan de representar en la presente ciudad las fiestas del corpus obligando para dicho effeto el dicho autor segun que se obliga el y su compania, de representar los autos de la fiesta del corpus deste presente año. »

pour pareille somme au registre des dépenses de la municipalité valencienne. La seule atténuation que celle-ci ait apportée quelquefois aux règles de sa comptabilité, ce fut de payer d'avance aux comédiens un spectacle promis, mais encore éloigné; en 1626, Olmedo est autorisé en réunion plénière des jurats à toucher, dès le 7 mars, le prix des représentations qu'il donnera en juin¹. A part cela, rien à espérer de ces financiers économes.

Pourtant les comédiens, dont la pauvreté doublait l'ingéniosité, s'avisèrent d'un menu profit, utile autant qu'imprévu. Sur les chars où ils jouaient leurs *autos*, on dressait un décor avec des draperies, des toiles, des machines, qui étaient appropriées à la pièce représentée. D'une année à l'autre, ce matériel était exposé à s'abîmer; puis, conviendrait-il à une pièce nouvelle? Forts de ces arguments, les comédiens en sollicitèrent le don et ils l'obtinrent. Ils prenaient donc possession de *tots los llensos, teles y tramoyes*, qui étaient restés sur les chars, à l'exception de la charpente et de la *magrana* (*la magrana de llens ques feu pera dit efecte*, ajoute avec plus de précision un document du 7 juin 1627²), et ils utilisaient ensuite sur les scènes laïques tous ces accessoires dont la fourniture était habituellement à leur charge. La Cité se prêta complaisamment à ce manège jusqu'en 1631, mais les jurats firent alors réflexion que, sous une forme ou sous une autre, une draperie était toujours une draperie, susceptible à n'importe quelle date d'encadrer n'importe quelle scène de n'importe

1. Arch. Ayuntamiento, *Manual de Consells*, n° 152, 7 mars 1626.

2. Cf., dans le *Manual de Consells*, 23 juin 1623; 10 juin 1624; 7 juin 1627, etc., etc.

quelle pièce, et énergiquement, avec la brusque décision de gens qui ont longtemps été joués et s'en aperçoivent enfin, ils refusèrent à Juan de Morales le moindre don en nature ; après quoi, comme ils avaient le cœur sensible, ils lui votèrent une indemnité de 40 livres¹.

La procédure de ces représentations sacrées ne se déroulait pas toujours avec le calme qu'on vient de voir. Des discussions, des échanges de mauvais procédés, voire des menaces de procès manifestaient parfois la mauvaise humeur et les prétentions des comédiens. En 1612, Cristóbal Ortiz devait, au tarif habituel de 150 livres, donner le 11 juin la représentation de deux *autos* ; le mauvais temps fit rage deux jours avant la date fixée et l'on fut obligé de renvoyer la fête au 21 juin. Dans l'intervalle, avec quoi allaient subsister Ortiz et sa troupe, que la seule obligation de jouer les *autos* retenait à Valencia ? Il se tourna vers les jurats et demanda à être défrayé de ses dépenses d'auberge pendant dix jours. Grande perplexité : des avocats éminents sont consultés et opinent qu'Ortiz est dans son droit. Il faut donc le dédommager, et on s'arrête au chiffre de 30 livres, qu'il veut bien accepter, et de cette dépense imprévue les jurats se consolent philosophiquement par la pensée qu'Ortiz, si maigrement qu'il ait vécu, a certainement dépensé plus de 30 livres ; de sorte que la bonne affaire, c'est encore eux qui la font². Cette parcimonie leur inspira en 1622 une combinaison moins heureuse. La Fête-Dieu approchait et aucune troupe de comédiens ne se trouvait à Valencia, aucune n'annonçait

1. Arch. Ayunt., *Manual*, 18 juillet 1631.

2. Ibid., *Manual*, 24 juillet 1612.

sa venue. L'idée vint alors à l'administrateur de constituer une troupe d'amateurs; il en coûtera 70 livres pour les indemniser, plus d'autres frais pour les « inventions » ou trucs de la pièce. Les jurats, mis au courant, se révoltèrent tout net; ils accordèrent 10 livres, sans plus, aux acteurs de bonne volonté pour les répétitions déjà faites, et ils décidèrent que pour occuper les *roques* au jour de la fête quelques danses seraient plus que suffisantes¹. Tant pis pour la tradition, mais tant mieux pour le trésor! La somptuosité de la Cité n'allait pas loin en matière dramatique.

En résumé, le budget des troupes comiques à Valencia était alimenté par des recettes ordinaires, qu'elles percevaient elles-mêmes à l'entrée de la Olivera ou des Santets, et par des recettes extraordinaires, que leur procuraient les représentations données hors du local habituel. Les unes étaient proportionnelles au succès, fructueuses en cas d'affluence, faméliques en cas de désertion du public; les autres étaient forfaitaires, c'est-à-dire déterminées à l'avance indépendamment de l'auditoire par un arrangement intervenu entre comédiens et organisateurs. Contrairement aux habitudes de nos jours, les conditions que les impresarii faisaient aux acteurs étaient les mêmes, quel que fût le mérite des acteurs. Une troupe médiocre trouvait à l'Hôpital ou auprès des corporations le même accueil qu'une troupe éprouvée et glorieuse. Tout l'avantage des bons, c'est qu'ils attiraient le public; mais ni l'Hôpital ne consentait un rabais ni les mécènes ne payaient un supplément. En ce temps de privilèges, le règne de l'égalité était advenu au théâtre.

1. Arch. Ayuntamiento, *Manual*, 11 avril 1622.

CHAPITRE VI.

Les comédiens au théâtre.

Leur activité. — Surveillance des autorités. — Répertoire habituel d'une troupe comique. — Les travestissements. — Les décors. — La musique. — Succès et insuccès des diverses troupes.

Quel labeur ne fallait-il pas pour s'assurer de maigres bénéfices! « Il n'y a point de nègre en Espagne; on ne vend pas à Alger d'esclave qui n'ait une vie plus douce que celle d'un comédien!¹ » C'est Agustín de Rojas qui l'a déclaré en 1601, et l'amertume de son expérience personnelle donne quelque saveur à sa plainte. De cinq heures à neuf heures du matin, étude des rôles; de neuf heures à midi, répétition, puis après un repas rapide, la représentation qui ne finissait guère avant sept heures : tel était l'emploi du temps d'un comédien en pleine saison dramatique.

Certes, il y avait des répits, et l'on a déjà vu que les chômages n'étaient que trop fréquents; mais les comédiens s'ingéniaient, la faim étant bonne conseillère, à tourner les obstacles qui contrariaient leur activité. A la fin de l'année 1611, les deux troupes de Vergara et de Miguel Sánchez se trouvèrent en même temps à Valencia. Jusqu'au 25 novembre, Sánchez occupa seul le théâtre. Du 26 novembre au 3 décembre, Vergara

1. Porque no hay negro en España,
Ni esclavo en Argel se vende
Que no tenga mejor vida
Que un farsante...

Cité par Rennert, *op. cit.*, p. 159 n.

prit sa place ; mais le 4 décembre, Sánchez la reprit et la garda jusqu'au 13. Il s'effaça pour un seul jour, le 14 décembre, devant Vergara et resta désormais seul locataire de la Olivera jusqu'au Carême de 1612. Il arriva donc, par deux fois, que les troupes en compétition se remplacèrent l'une l'autre à huit jours d'intervalle : faut-il en conclure que cette semaine de relâche appartenait tout entière aux acteurs pour leur repos ou leur divertissement ? Au contraire, de nouvelles démarches et des fatigues nouvelles attendaient la troupe pendant ces entr'actes. Tout autour de Valencia, dans la plantureuse *huerta*, de petites villes se groupaient comme les satellites autour d'une planète ; elles étaient assez riches, assez prospères pour se détourner parfois des réalités pesantes de la vie et goûter les plaisirs de l'esprit sous la forme à demi matérielle où le théâtre les offrait. Les troupes comiques ne l'ignoraient pas et drainaient volontiers l'argent des paysans, après celui des citadins. Les *Livres de Trésorerie* de l'Hôpital attestent que le 24 juillet 1626 Olmedo, qui avait clos la série de ses représentations à Valencia dès le 19 juillet, alla s'installer dans la prochaine Alcira, mollement assise à quelques lieues vers le sud parmi des jardins d'orangers, et cette indication nous révèle les habitudes des troupes comiques dans le pays valencien : elles « faisaient la banlieue » quand d'aventure la ville leur était fermée. La grande banlieue elle-même ne les effrayait pas ; en 1595, Luis de Vergara et sa troupe, entre deux séjours à Valencia, trouvèrent le temps de pousser jusqu'à Cuenca. Les occasions de chômage se trouvaient diminuées d'autant, mais leurs tribulations accrues dans la même mesure.

Le travail professionnel, si lourd qu'il fût, n'était qu'une partie des charges qui incombaient aux comédiens. C'est encore Agustín de Rojas qui nous en avertit : « Quand d'aventure le moment du repos est arrivé pour eux, ils sont mandés par le président, par les auditeurs, par les alcaldes, par les procureurs, par les régents. » Autrement dit, ils ont maille à partir avec l'autorité. A Valencia comme ailleurs, les théâtres, en ce qui concerne la police, étaient placés sous l'autorité du pouvoir central, dont le vice-roi était le représentant le plus direct et le plus puissant. Mais, soit que les désordres fussent rares à la Olivera ou aux Santets, soit que dans ce royaume valencien, qui avait ses privilèges et les revendiquait jalousement, le pouvoir absolu s'exerçât avec plus de modération, il ne semble pas que des rigueurs aient jamais été exercées contre les comédiens pour des actes de leur profession. Le caractère débonnaire de la surveillance officielle se marque bien par la facilité avec laquelle ses prohibitions, quand d'aventure elle en édictait, étaient révoquées presque aussitôt que mises en vigueur : une simple démarche des jurats y suffisait. Le 20 juillet 1600, les représentations cessent brusquement par ordre du vice-roi, sans que nous en sachions les motifs; le 30 juillet, elles reprennent comme devant, à la requête des jurats, et se prolongent avec la même troupe, qui était celle d'Alcaraz, jusqu'au 19 novembre¹.

Livres de Trésorerie : « Item en 30 [juliol 1600] (perque en los dies abans havia manat lo Sr^e Visrey que nos representas y apres a peticio dels SS. Jurats torna la representacio) rebe quinze lliures catorze sous y cinch diners, ço es de les portes 11. 11. 6., de cadires 2. 17.6., de dones 1. — .6., de apos. — .4. 11. »

Mais voici qui est encore plus probant : il se produisit à Valencia, au début du dix-septième siècle, cette circonstance particulièrement dangereuse pour l'indépendance des comédiens que les fonctions d'archevêque et celles de vice-roi furent exercées durant quatre années par le même personnage, le cardinal de Ribera, patriarche d'Antioche. Ce fut le 3 décembre 1602 qu'il prêta le serment de vice-roi, et s'il n'en tint pas la charge jusqu'à sa mort, en janvier 1611, l'expulsion des Morisques, qu'il prépara, est un gage que le vice-roi en lui n'abdiqua aucune des idées de l'archevêque. Eh bien ! sa rigidité d'apôtre s'arrêta au seuil du théâtre, ou plutôt il considéra le théâtre comme une institution anodine à l'ordinaire et quelquefois utile. Ce fut sinon pendant sa vice-royauté du moins au cours de son épiscopat que, pour célébrer la canonisation de saint Louis Beltrán, on demanda à la plume profane de Gaspar Aguilar une comédie édifiante. L'Église a toujours su adapter à ses fins les œuvres hostiles ou indifférentes. Fidèle à cette maxime de conduite, le cardinal de Ribera se garda de persécuter les comédiens, assuré que le roi et la religion pouvaient, le cas échéant, tirer parti de leurs artifices.

Ce libéralisme n'était point particulier au prélat, mais général dans le milieu valencien. Les comédiens — on le verra plus loin — y étaient admis aux sacrements, sans qu'aucune objection fût tirée contre eux de leur métier. L'Inquisition les ignorait ou les dédaignait ; dans la correspondance que les inquisiteurs valenciens entretenaient avec le Grand Inquisiteur et dont les minutes ont été conservées, rien, absolument rien, qui indique envers le monde du théâtre méfiance ou surveillance.

Un chanoine de la Seo, Agustín Tárrega, faisait ouvertement profession d'écrire des comédies et il ne craignait point d'y représenter les coins les plus profanes, les plus galants de la Valencia de son temps; cette audace ne provoqua aucune suspicion, et un an avant sa mort ses collègues de l'Insigne Chapitre, obligés d'envoyer un ambassadeur à Madrid pour un litige d'importance, fixèrent leur choix sur ce dramaturge en soutane¹. Faut-il rappeler que vingt-quatre ans plus tard, en 1625, un « Comité de Réforme » (*Junta de Reformation*), formé d'ecclésiastiques, dénonçait avec virulence le « scandale » que causait « un moine de la Merci, nommé Téllez, ou autrement Tirso », en travaillant pour le théâtre²? et l'attitude si différente prise à Valencia et hors de Valencia, envers le Mercenaire et envers le chanoine, ne nous éclaire-t-elle pas sur la tolérance consentie dans notre cité à l'art dramatique et à ses serviteurs?

Tandis que ce régime de liberté prévalait à Valencia, des théologiens faisaient rage contre l'immoralité des représentations et réclamait contre elles les rigueurs du bras séculier. Fray Juan de Pineda en 1581, le jésuite Pedro de Ribadeneira en 1589, le P. Juan de Mariana en 1599, Fray José de Jesús María en 1600, bien d'autres encore que leurs violences n'ont pas sauvés de l'oubli, montraient à grand renfort d'arguments scolastiques qu'entre la religion et le théâtre aucun accommodement n'était possible³. Leurs théories se traduisaient par des

1. *Bulletin hispanique*, t. VII, p. 412.

2. *Ibid.*, t. X, p. 250 (document publié par Pérez Pastor).

3. Cf. Cotarelo, *Controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, 1904, et Rénner, *op. cit.*, ch. XII.

mesures prohibitives ou vexatoires; et il n'est pas sans intérêt de constater que, si Valencia y échappa, les régions voisines n'en furent pas indemnes. Non loin de Teruel, dans ce massif dont les rudes montagnards avaient jadis et ont encore par la vallée du Turia tant de relations avec les cultivateurs de l'opulente *huerta*, s'abrite la petite ville d'Alcalá de la Selva¹. Les troupes nomades la visitaient à la fin du seizième siècle, et l'autorité épiscopale prétendit y mettre bon ordre. Elle rendit, le 6 octobre 1592, une ordonnance dont les registres paroissiaux ont conservé le texte. « Considérant l'abus qu'il y a dans cette ville et autres villages voisins de représenter des farces, comédies et autres spectacles indécents, déshonnêtes et parfois entachés d'erreurs, pour ces raisons l'Inspecteur diocésain décide que, sous peine d'excommunication majeure, personne ne sera admis à représenter farce ou comédie sans que celle-ci ne soit auparavant approuvée par Sa Grandeur ou ses assesseurs, ou par ceux commis à cet effet, quand bien même elle aurait déjà été jouée ou imprimée ailleurs. » La menace d'excommunication sera portée en temps opportun à la connaissance des comédiens; et s'ils passent outre, on n'hésitera pas à les exclure des sacrements, dont ils ne pourront s'approcher à nouveau, après pénitence faite, qu'avec une autorisation spéciale

1. Alcalá de la Selva est située à l'est de Teruel, dans la haute vallée du Mijares, au pied et au sud de la Sierra de los Monegros, dans le royaume d'Aragon. Or, au témoignage de Jerónimo de Alcalá Yáñez dans son roman *Alonso, mozo de muchos amos* (Barcelona, 1625) l'usage de soumettre aux autorités les comédies sur le point d'être jouées subsistait encore en Aragon à la date de 1625, contrairement à ce qui se faisait dans le reste de la péninsule. (Cf. Schack, *Lit. y arte dramático en España...*, II, p. 282 de la trad. espagnole.)

de Sa Grandeur¹. Voilà comment on en usait dans une obscure cité, que son obscurité même semblait protéger contre les excès du pouvoir. L'ordonnance dont on vient de voir les dispositions revendiquait pour l'Église un droit de contrôle et de *veto* sur le théâtre, aussi bien sur le théâtre profane que sur le théâtre religieux, et cela cinq années après le moment où, en conformité avec la sentence d'un Comité de théologiens, la représentation des comédies avait été formellement autorisée dans la péninsule². La contagion de ce rigorisme se fit-elle sentir à Valencia?

En tout cas, on n'y ressentit pas le contre-coup des décisions contradictoires que l'autorité royale prenait successivement au gré d'influences diverses. Le 2 mai 1598, au risque de ruiner les hôpitaux, une pragmatique royale proscrit pour une durée illimitée la représentation des comédies³; il n'en résulta pas à la Olivera une seule journée de chômage. En février 1600, une ordonnance précise les conditions dans lesquelles les spectacles maintenant rétablis devront être donnés⁴;

1. Archivo parroquial de Alcalá de la Selva, *Libro de visita pastoral*, decreto nº 10 : « Item = atendido el abuso que ay en esta villa y otros pueblos circumvecinos de representar farças y comedias y obras representationes indecentes y deshonestas y algunas veces erroneas, por tanto manda el dicho señor Visitador que so pena de escomunion mayor nadie sea ossado representar farça ni comedia alguna sin ser primero approuada por su señoria Illma. o sus officiales o de aquellos a quien estuviere cometido su examen y approuacion, haun que sean estampadas o recitadas en otras partes... » Daté du 6 octobre 1592.

2. Schack, *op. cit.*, II, p. 82 de la trad. esp.

3. Id., *ibid.*, t. II, p. 275. La défense de représenter fut levée dès avril 1599. Cf. Rennert, *op. cit.*, p. 210, n. 2 et p. 211, n. 2.

4. Cabrera, *Relaciones...*, p. 59. — Rennert, *op. cit.*, p. 214, n. 1.

on ne changera rien pour cela aux errements qui étaient habituels à la Olivera.

Jusqu'à une date sensiblement postérieure, les annales du théâtre valencien, telles qu'elles ont été écrites par les trésoriers de l'Hôpital dans leurs registres comptables, ne révèlent aucun empiètement de l'Église sur le domaine dramatique, aucune tentative pour le dominer. Encore doit-on noter que du jour où elle y exerça une surveillance, elle la fit peser exclusivement sur les pièces religieuses, ne se piquant d'aucune compétence, ne s'embarassant d'aucun scrupule en ce qui concernait les comédies profanes. En décembre 1623 (et c'est la première fois, à notre connaissance, qu'une difficulté survint), l'archevêque refusa d'approuver une comédie *à lo divino* que la troupe de Manuel Simón prétendait jouer à la Olivera. Les comédiens essayèrent-ils de résister? ou n'avaient-ils point d'autre spectacle prêt à remplacer celui qui leur faisait défaut si inopinément? Le fait est que le chômage de par l'hostilité archiépiscopale dura deux jours — les 4 et 5 décembre, et ce délai est d'autant plus surprenant que Manuel Simón avait débuté de la veille à Valencia — exactement dans l'après-midi du 3 — avec une recette très brillante, et que les promesses, d'ailleurs trompeuses, de ce début devaient l'induire à ne point perdre un seul jour¹. Dans cette lutte qui commençait, les administrateurs de l'Hôpital, avec leur prudence

1. *Livres de Trésorerie* : « A 3 de dembre [*sic*] [1623] comença a representar la compaña de Manuel Simon y Re de la comedia 25. 10. 4. — A 4 y 5 no y ague comedia per no tenir lisencia del Sr Arquebisbe pera vna comedia ab [*sic*] lo diuino. » Les recettes de Manuel Simón furent très faibles : aussi clôtura-t-il ses représentations dès le 17 décembre.

habituelle, ne prirent pas ouvertement le parti des comédiens. Leur diplomatie semble avoir consisté à opposer gens d'église à gens d'église. Inquiétés par les évêques, ils se prévalurent de l'approbation du pape et se réfugièrent sous la protection du nonce. Il est manifeste que ces années 1624 et 1625 furent des années d'épreuve pour la liberté de l'art dramatique. Le clergé espagnol en avait assez des comédies *à lo divino*, dont le sans-gêne allait croissant avec le succès, et il leur faisait la guerre par la voix de ses représentants autorisés. La bulle *Nihil transeat* vint fort à propos calmer l'ardeur de cette croisade, et l'Hôpital valencien mit à la divulguer un zèle qui ne reculait devant aucune dépense. On paya 5 livres au docteur Francisco Vicente Giner pour avoir apporté la bulle; on paya 20 livres à Francisco Almenara pour la transmettre à l'évêque de Segorbe; bref, on multiplia autour de ce document d'onéreuses démarches dont la portée n'apparaît plus très clairement aujourd'hui¹. L'activité ingénieuse des administrateurs reçut la récompense qu'ils souhaitaient : on ne chercha plus noise à leurs comédiens, ou si

1. *Livres de Trésorerie* : « A 4 de Janer 1625 pagui a frances almenara not. cindic del espital vint lliures pera anar a Sogorp per orde dels senyors administradors a presentar vn bulleto del señor nuncio al Sor bisbe de Sogorp aserca de les comedies al diuino. — A dit pagui al doctor frances vicent giner cinc lliures dotze sous per lo que a costat lo bulleto que se a portat del Sor nuncio aserca de les comedies al diuino. — A 20 de dit pagui a frances almenara 2.4.—. per lo bulleto del *nihil transeat* en la causa de les comedies al diuino. » Pour tirer au clair cette affaire, il faudrait pénétrer dans les archives du Palais archiépiscopal. Plusieurs raisons, parmi lesquelles la plus importante est la mort de l'archiviste, le savant chanoine D. Roque Chabás, ont empêché que j'en obtinsse l'entrée en temps voulu.

peut-être quelque chicane s'éleva, elle fut si mince, si timide, que le souvenir s'en est perdu presque aussitôt.

En réalité, le théâtre a joui à Valencia de la part des autorités, tant civiles que religieuses, d'une extrême liberté. Au début, alors que l'Hôpital commençait à exploiter son monopole, ni le vice-roi, ni l'archevêque ne s'émurent de ce qui se disait, de ce qui se faisait à la Olivera ou aux Santets. Plus tard, on comprit mieux l'importance et le retentissement des spectacles dans l'organisation sociale. A Valencia, comme dans le reste de la péninsule, le bras séculier fit alors sentir sa force, mais il y mit moins de brutalité et d'empressement qu'ailleurs. Quoi qu'ait pu dire Agustín de Rojas sur les démêlés des troupes nomades avec des magistrats impitoyables, il y avait en Espagne une cité au moins où elles trouvaient une hospitalité nullement tracassière, et c'était l'indulgente Valencia.

Les directeurs se trouvaient d'autant plus libres pour constituer le répertoire de leur troupe. Si peut-être les comédiens ont parfois éprouvé quelque peine à s'approvisionner de pièces intéressantes, il semble à première vue qu'à Valencia ils devaient n'avoir que l'embarras du choix. En outre des œuvres éprouvées ailleurs et qu'ils apportaient dans leurs bagages, ne trouvaient-ils pas sur place, par les soins des Tárrega, des Castro, des Aguilar, un assortiment considérable, varié et brillant, très conforme dans l'ensemble au goût du public payant? Aucune ville, hors Madrid, ne pouvait à la même époque se glorifier d'une aussi riche pléiade de beaux esprits. Les documents font défaut sur les relations des comédiens avec les dramaturges valenciens. Tout juste sa-

vons-nous que Vicente Ezquerdo, quoique sa réputation ne fût pas des plus considérables, réussit à placer ses pièces à des troupes de passage. Le 1^{er} juin 1620, la troupe de Valdés lui mit à la scène *El fuerte, animoso, sagaz et valiente Martín López de Ayvar*¹, et auparavant il avait pu faire jouer trois pièces au moins en une seule année, *Marte y Venus en Paris* le 11 février 1619, *La Ilustre Fregona* le 1^{er} juillet, et *La Mina de amor* le 12 juillet².

Les confrères de Ezquerdo essayèrent certainement de vendre, comme lui, à aussi bon compte que possible, les productions de leur esprit, et ils y réussirent d'autant mieux que celles-ci, accommodées à la mode du jour, ne portaient aucune marque d'origine : c'étaient de véritables articles d'exportation, susceptibles de plaire à Madrid comme à Valencia, à Séville comme à Saragosse.

La première représentation de ces œuvres du cru se donnait vraisemblablement à Valencia, où les relations de l'auteur et le patriotisme local assuraient un accueil favorable, mais elles suivaient leur carrière à travers toutes les Espagnes. Quelques-unes, en très petit nombre, limitaient rigoureusement leur sujet à la peinture des mœurs valenciennes, par exemple, *El Prado de Valencia*, du chanoine Tárrega, ou *Los mal casados de Valencia*, de Guillén de Castro, et leur caractère strictement local devait diminuer leur valeur marchande. Peut-être n'y a-t-il pas d'autre cause que cette moins-value, que cette dépréciation avant la lettre à la rareté des tentatives que les écrivains valenciens ont faites pour

1. Salvá, *Catálogo*, t. I, n^o 1237.

2. Pastor Fuster, *Bibl. val.*, I, p. 28.

rendre dans des drames l'aspect original de leur petite patrie. Ils portaient volontiers à la scène les héros indigènes, guerriers invincibles ou martyrs de la foi, le Cid ou saint Vincent, parce que l'héroïsme est partout chez lui en Espagne; mais lorsque l'envie les prenait de décrire la vie facile et molle, les complaisances suspectes, les jeux folâtres et tendres, les badinages équivoques, les emportements parfois brutaux auxquels s'abandonnait une cité trop fortunée pour être vertueuse, ce sont des poésies légères, à la manière des Académiciens Nocturnes et de Carlos Boyl, ce sont parfois des romans, comme Gaspar Mercader, qu'ils écrivent d'une plume badine, tour à tour obscure à force de préciosité ou grossière à force de franchise, mais ce ne sont presque jamais des œuvres dramatiques. Dans cette métropole du théâtre où les dramaturges de tout acabit pullulaient, il y a une comédie qui n'a pas été écrite à l'âge d'or du théâtre, et c'est — étrange oubli! — celle dont Valencia elle-même aurait été l'héroïne. Il lui a fallu attendre qu'Eduardo Escalante vint lui apporter deux siècles et demi plus tard un juste dédommagement.

Le marché des comédies à Valencia était bien achalandé, si bien qu'un moment vint où il ne put pas satisfaire aux demandes. Ce fut après la mort ou la dispersion de ses principaux pourvoyeurs. On eut alors le spectacle d'un chef de troupe qui, résidant momentanément dans une cité où la production dramatique avait été le plus intense, renouvelait son répertoire à Madrid. Tel fut le cas de Roque de Figueroa. Le 26 mars 1624, il envoya à un Madrilène, Alonso Torres, les pouvoirs nécessaires pour que celui-ci pût, en son lieu et place, acheter, recevoir et conserver toutes sortes de pièces et comédies au

prix débattu avec les vendeurs et pour les effets que de droit¹. Par où l'on voit clairement que, à la date où nous sommes, les acheteurs ne se contentaient plus à Valencia des ressources locales. Les redoutables progrès de la centralisation — comme il appert de l'exemple de Guillén de Castro — obligeaient d'autre part les auteurs valenciens à se dépayser et à négocier à Madrid leurs œuvres les plus récentes.

Le nombre des représentations qu'une même troupe donnait à Valencia variait selon le succès des acteurs et les dispositions de l'Hôpital envers eux. On a vu cependant que l'habitude s'était lentement établie de fixer à quarante ou à soixante représentations la durée de chaque série. Combien de fois le spectacle se renouvelait au cours d'une même série, il est difficile de l'apprécier, puisque les registres de l'Hôpital n'indiquent jamais le titre des comédies mises à la scène. Voici pourtant une indication : le mardi 13 juillet 1621, une pièce fut jouée à la Olivera, dont la première, annoncée pour la veille, avait été retardée en vue d'un complément d'étude; or, le lundi 19 juillet, le succès en était déjà épuisé, puisqu'on fit relâche ce jour-là pour préparer le décor du spectacle suivant²; la pièce ven défalquant le samedi

1. PATR. Lorenzo Villareal. Carta de poder de Roque de Figueroa, autor de comedias, y Mariana de Avendaño (appelée aussi Mariana Olivares), son épouse, en faveur de « Alonso Torres, vezino de la villa de Madrid, ... para que pueda mercar, recibir, haver y cobrar de Pedro Cebrian y de otros qualesquier personas qualesquier autos de comedias, autos y contratos de comedias por los precio [*sic*] que pudiere concertarse con los vendedores y a el bien visto fuere, obligandose a pagar el precio de las tales compras en el plaço que se pudiere concertar... »

2. *Libres de Trésorerie* : « a 12 de dit [juliol 1621] no y ague comedia per no tenirla estudiada. — a 19 de dit no y hague comedia »

17 juillet) avait donc tenu la scène cinq jours exactement. Il serait puéril, après cela, de fixer à cinq, sans plus, le nombre des représentations auxquelles une comédie pouvait prétendre sur les théâtres valenciens. Bien des causes, et en premier lieu le bon plaisir du public, pouvaient allonger ou raccourcir le cycle, le raccourcir encore plus que l'allonger. Mais, tout bien pesé, il ne semble pas qu'en moyenne une même comédie ait pu réunir plus de quatre ou cinq fois un auditoire suffisant. Une saison, qui comportait quarante ou soixante représentations, supposait de la part de la troupe un répertoire de huit à quinze comédies.

En fait, les troupes étaient pourvues au delà du nécessaire. Non seulement elles avaient de quoi varier leur programme, mais encore elles pouvaient dans chaque ville faire une sélection en rapport avec les préférences du public. La troupe de Roque de Figueroa avait, en 1624, à sa disposition le total, trop modeste, de dix-huit comédies; celle de Juan Acacio, en 1627, en colportait trente avec elle, et la même année celle de Tomás Fernández de Cabredo n'en possédait pas moins de quarante-trois, — chiffre encore dépassé en 1628 par Jerónimo Amella, dont le coffre aux manuscrits contenait soixante et dix numéros. La mémoire des acteurs avait de quoi s'exercer, la curiosité des spectateurs de quoi se satisfaire. La surabondante production des années où la foule des imitateurs, séduits par les succès d'un Lope de Vega, annonçait déjà la décadence de l'art dramatique, encombrait, sans l'enrichir, le répertoire des troupes comiques.

perquen impedi lo hauer de posar certes inuencions pera la comedia seguent. »

Il y avait de tout un peu dans ce répertoire. Les auteurs les plus fameux y apportaient leur contribution, mais à côté d'eux bien d'autres se faisaient jouer dont la postérité n'a retenu ni les œuvres ni même le nom. Une aimable diversité, un désordre qui n'était pas un effet de l'art, mais du hasard, en est la caractéristique. Le temps n'est plus où un acteur, qui est en même temps auteur, Lope de Rueda ou Alonso de la Vega, compose dans des veilles laborieuses les pièces qu'il jouera l'après-midi avec ses compagnons de misère : la troupe n'a plus de poète à gages. Elle n'a même plus de poète préféré : ni Lope de Vega, ni Tirso de Molina, ni Calderón, pour ne citer ici que les maîtres de chœur, ne paraissent s'être entendus avec une troupe de leur choix pour lui réserver leurs œuvres nouvelles, pour constituer à son profit une sorte de monopole. Le chef de la bande s'approvisionnait sur tous les marchés, traitait avec tous les auteurs sans parti pris ni exclusion d'aucune sorte, sans autre préoccupation que d'acquérir au plus bas prix des pièces susceptibles de fructueuses recettes. Cet éclectisme intéressé se marque bien dans la liste des comédies qui étaient, au 1^{er} mars 1624, la propriété de Roque de Figueroa et de son épouse, Mariana de Avendaño. Le détail mérite d'en être transcrit :

<i>Ventura te dé Dios, hijo</i>	Tirso de Molina.
<i>Quien calla, otorga</i>	
<i>Las sierras de Guadalupe</i> ¹	Lope de Vega.
<i>Dineros son calidad</i>	—
<i>La Infanta Doña Sança</i>	
<i>Como se engañan los ojos</i>	J. B. de Villegas.
<i>El loco de mejor seso, D. Sebastián.</i>	
<i>El sufrimiento premiado</i>	Lope de Vega.

1. Cf. Rennert; *The life of Lope de Vega*, Londres, 1904, p. 533.

<i>Amor, ingenio y mujer</i>	Mira de Amescua.
<i>La celosa de si mismo</i>	Tirso de Molina.
<i>Los Medicis de Florencia</i>	Jiménez de Enciso.
<i>Transformaciones de amor</i>	Villayzán.
<i>La verdad sospechosa</i>	Alarcón.
<i>La morica garrida</i>	J. B. de Villegas.
<i>Cautela contra cautela</i>	Tirso et Alarcón.
<i>Como ha de ser el privado</i>	Quevedo ¹ .
<i>San Gil</i>	
<i>El nieto de su padre</i> ²	Guillén de Castro.

Un nom domine dans cette énumération, Tirso de Molina. Devant lui Lope de Vega lui-même s'efface, comme si sa suprématie commençait, en 1624, à être discutée à force d'être affirmée, comme si on s'était lassé de l'entendre appeler le « monstre » ou le « phénix ». N'allons pas croire pourtant que déjà on l'oubliait : son prestige se maintenait ; mais des rivaux plus jeunes faisaient triompher à l'ombre de sa gloire leur jeune célébrité. La liste suivante, datée du 13 mars 1627, nous en fournit la preuve. Lope y tient sa place, mais Calderón y apparaît, et on comprend, au nombre de ses pièces, que déjà la faveur populaire s'attachait à lui. Voici donc quel était le répertoire de Juan Acacio et de sa troupe :

<i>Satisfacer calla[n]do</i>	Lope ³ ?
<i>El carro del cielo</i>	Calderón.
<i>El desdichado en su patria</i> ⁴	

1. Barrera, *Catálogo*, p. 312 b.

2. PATR. Lorenzo Villareal, 1^{er} mars 1624. Le document ne donne pas le nom des auteurs, que nous indiquons en regard, chaque fois que nous le connaissons.

3. Le titre exact est : *Satisfacer callando, y princesa de los Montes, ó los Hermanos encontrados*. L'attribution à Lope est douteuse. La pièce a été quelquefois attribuée à Moreto. Cf. Rennert, *The life of L. de V.*, p. 532.

4. Dans la liste des comédies de Lope telle que la donne *El pere-*

<i>Las paredes oyen</i>	Alarcón.
<i>Todo lo iguala amor</i>	
<i>Don Gil de la Mancha</i>	Rojas Zorrilla ¹ ?
<i>El perdón de los enemigos</i> ²	
<i>El discreto porfiado</i>	J. B. de Villegas ³ .
<i>El gran Cardenal de España</i>	Lope de Vega ⁴ ?
<i>Todo es ventura</i>	Alarcón.
<i>La mayor desgracia</i> [de Carlos V... ⁵]	Lope de Vega.
<i>La guarda de ajena honra</i>	

grino en su patria (édit. de 1604), se trouve une pièce intitulée *El desdichado*. Serait-ce la comédie désignée de façon plus complète dans notre liste ?

1. Se trouve en ms. à la B. N. M. (n° 983 du *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la B. N.*, Madrid, 1899). L'attribution à Rojas Zorrilla se fonde non sur le ms., mais sur le *Indice alfabético de todos los títulos de comedias*..., publié à Madrid en 1735 par les héritiers de Francisco Medel del Castillo. M. Cotarelo (*Don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, 1911, p. 247) ne croit pas possible que Rojas ait pu écrire pareille niaiserie.

2. Le titre complet est *Perdón de los enemigos y Origen de la Cama*. Cette pièce, dont le titre seul est connu, se trouve citée dans une *Lista de títulos de Autos y Comedias* qu'a publiée M. Ant. Restori dans son volume *Piezas de Títulos de Comedias*, Messina, 1903, p. 125.

3. Attribuée à Villegas dans la *Parte veinte y cinco de comedias*..., Zaragoza, 1632, et à *tres ingenios* dans la *Décima parte des Comedias nuevas escogidas*....., Madrid, 1658.

4. Il y a deux comédies auxquelles ce titre pourrait convenir. L'une, *El gran Cardenal de España, don Pedro González de Mendoza*, est de Lope de Vega; elle aurait été publiée dans une *Quinta Parte de comedias de Lope* à Sevilla ou à Madrid en 1634 (cf. Barrera, *Catálogo*..., p. 440 a; Rennert, *The life of L. de V.*, p. 427). L'autre a été imprimée sous le nom de Lope dans les *Comedias de Lope de Vega, Parte veinte y siete*, Barcelona, 1633; elle est, en réalité, de Enríquez Gómez et s'intitule : *El gran Cardenal de España, don Gil de Albornoz*.

5. Se trouve sous le titre de : *La mayor desgracia de Carlos V, y Hechicera de Argel*, dans la *Parte veinte y quatro de las Comedias del Fenix de España, Lope de Vega Carpio*, Zaragoza, 1632 et 1633. (Barrera, p. 682 a.) Cf. Rennert, *The life of L. de V.*, p. 517-18.

<i>La honra por la mujer</i>	Lope de Vega ¹ .
<i>Amor, honor y poder</i>	Calderón ² .
<i>Eneas en Italia</i>	
<i>El P[adr]e de su enemigo</i>	J. B. de Villegas ³ .
<i>Como se engañan los ojos</i>	—
<i>Selvas y bosques de amor</i>	Lope de Vega.
<i>El condenado por dudar</i> ⁴	
<i>La confusa</i>	Cervantes.
<i>Don Sancho el Malo</i>	
<i>La ponceilla y torneos</i>	
<i>Los Machabeos</i> ⁵	Calderón.
<i>El sitio de Bredá</i>	Calderón.
<i>Marco Antonio y Cleopatra</i> ⁶	¿ Rojas Zorrilla?

1. Publiée dans la *Parte veinte y cuatro*..., Zaragoza, 1632 et 1633. (Cf. la note 4.) Un ms. de la B. N. M., qui contient le texte de la comédie, porte la date de 1622. Cf. le *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de mss.*..., n° 1543.

2. Imprimée pour la première fois, en 1634, sous le titre de *La industria contra el poder* dans la *Parte veinte y ocho de comedias de varios autores*, Huesca, 1634, où elle est attribuée à Lope, et réimprimée, en 1641, avec le titre ici indiqué, dans la *Segunda parte de las comedias de Calderón*.

3. J. B. de Villegas, qui était acteur en même temps qu'auteur, avait passé par Valencia en 1621, et le manuscrit autographe d'une de ses comédies, *La Despreciada querida*, est daté « en Valencia, a 15 de mayo de 1621 ».

4. Ne serait-ce pas, sous un titre légèrement modifié, la fameuse comédie de Tirso de Molina, *El Condenado por desconfiado*? On sait que le titre sous lequel la pièce est aujourd'hui connue n'a pas été trouvé du premier coup. Elle s'intitulait d'abord : *El mayor desconfiado, y pena y gloria trocadas*.

5. Une comedia intitulée : *Los Macabeos* est citée dans une *Lista de títulos de Autos y comedias*, publiée par Restori, *Piezas de títulos de...*, p. 125. Mais ce titre de *Los Macabeos* désigne la même comedia que l'on intitulait aussi : *Judas Macabeo*, comme l'indique un ms. de la B. N. M., qui précise que la pièce a été jouée en 1629 (*Catálogo de las piezas de teatro*..., n° 1579). Quelquefois attribuée à Rojas Zorrilla, elle est, en réalité, de Calderón. (Cf. Cotarelo, *Don Francisco de Rojas Zorrilla*, p. 250.)

6. Il y a une tragédie de ce titre, qui a été écrite à Madrid en 1582 par le licencié Diego López de Castro, naturel de Salamanque; le ms. en est conservé à la B. N. M., et elle ne semble pas avoir été

<i>El Val de las Estacas</i>	
<i>Martín Pelaez</i> ¹	Tirso de Molina.
<i>Sixto 5^o</i>	
<i>2^a parte de Sixto 5^o</i> ²	

Heureux Valenciens de l'année 1627 ! Ils ont vu représenter par Juan Acacio cette fameuse comédie *Confusa*, dont Cervantes était si fier, celle qu'il estimait le plus, celle dont il se vantait surtout³. A deux reprises, dans son *Viaje al Parnaso*, il a célébré avec son ingénuité habituelle les mérites de sa pièce, et pour une fois il semble que son jugement ne se soit pas égaré : *La Confusa* n'était peut-être pas un irréprochable chef-d'œuvre, mais de toutes ses élucubrations dramatiques elle a été la plus durable, la seule qui ait tenu la scène. Si Cervantes trouve place dans les listes que nous étudions, c'est à elle qu'il le doit ; quarante-deux ans au moins nous séparent de la date où elle fut composée, et elle vivait encore !

Il y a un auteur, Mira de Amescua, dont le talent, sérieux et abondant, avait acquis, dans la première moitié du dix-septième siècle, une notoriété incontestable. Cer-

imprimée. Il n'est pas vraisemblable qu'elle ait encore tenu la scène en 1627. Notre liste se réfère donc soit à une *Marco Antonio y Cleopatra* imprimée avant 1682, dont parle Barrera dans son *Catálogo del teatro antiguo*, soit à la pièce de Rojas Zorrilla, dont le titre exact est *Los Áspides de Cleopatra*, mais qui, traitant des amours de la reine avec le chef romain, a très bien pu être désignée du titre de *Marco Antonio y Cleopatra*.

1. Le titre habituel est : *El Cobarde más valiente*. Cf. N. B. A. E., IX, p. XIII.

2. HOSP. Protocolum Franc. Eleazari Jusep., 13 mars 1627.

3. « La [comedia] que yo mas estimo, y de la que mas me precio, fue y es de una llamada : *La Confusa* ; la cual, con paz sea dicho, de cuantas comedias de capa y espada hasta hoy se han representado, bien puede tener lugar señalado por buena entre las mejores. » *Ad-junta al Parnaso*. Sur la date, cf. Rodriguez Marín, édit. du *Qui-jote*, t. I, p. 11, n. 1.

vantes, Lope de Vega, Vélez de Guevara l'ont loué en termes qui sortent de la banalité coutumière. A l'encontre des doctes, les comédiens et le public l'auraient-ils dédaigné? Ce serait une erreur de le croire. Il a vu lui aussi jouer et applaudir ses pièces. Tomás Fernández de Cabredo notamment s'était rendu acquéreur de plusieurs d'entre elles, et, en octobre 1627, il les avait apportées dans ses bagages à Valencia. Les titres nous en sont inconnus, mais, les biens de l'acteur ayant été inventoriés le 2 octobre, mention est faite de « quarante-trois comédies de Lope, de Mescua et autres auteurs¹ ».

Lope et Amescua se retrouvent associés dans la liste des comédies saisies le 14 juin 1628 aux mains de Jerónimo Amella; au second comme au premier, on fait les honneurs d'une rubrique spéciale, mais à côté d'eux on inscrit d'autres auteurs célèbres, que l'on place en vedette dans la marge, comme s'il s'agissait non d'un inventaire notarié, mais d'une réclame sensationnelle. Les erreurs abondent dans ce document et en les relevant on se prend presque à regretter que par une exception unique un nom d'auteur soit associé ici au titre de la pièce : les clercs de notaire, même à Valencia, n'étaient pas grands clercs en littérature dramatique. Lisons leur grimoire avec la prudence convenable².

1. Hosp. Protocolum Franc. Eleazari Jusep, 1627. «... Item quaranta tres comedies de Lope, Mescua y altres autors. »

2. J'ai déjà inséré ce document dans le *Bulletin hispanique*, VIII, 378. Je le réédite ici, mais en le complétant et en le corrigeant. Le présent ouvrage était en cours d'impression, lorsque M. Antonio Restori a publié dans *Scritti varii in onore di Rodolfo Renier*, Torino, Bocca, 1912, un savant article où il étudie notre liste avec toutes les ressources de son inépuisable érudition. C'est pour moi un honneur de me rencontrer avec lui sur presque tous les points.

DE LOPE : Primo *La hermosa florinda*..

Los nuevos Mártires de Argel.....

La esclava de su Hijo..... Lope de Vega ¹.

La Corona de Hungría..... — ².

El desdén vengado..... — ³.

Don Diego de noche..... Rojas Zorrilla.

El platicante de amor.....

Siempre ayuda la verdad..... Tirso de Molina.

Don Gonzalo de Córdoba..... Lope de Vega ⁴.

Los tres consejos..... —

Lo que pasa en una tarde..... — ⁵.

La industria contra el poder..... Calderón ⁶.

El caballero de Cristo ⁷.....

Antes que te cases..... Alarcón.

Los celos por la alabanza.....

Quien mucho vive.....

1. Cf. Restori, *Collezione di Lope de Vega Carpio*, Livorno, 1891. p. 30. Le ms. donne *hija*, au lieu de *hijo*.

2. Un ms. de cette pièce, qui passe pour autographe, est conservé dans les archives du marquis de Astorga. Il est daté du 23 décembre 1633. (*Catálogo de las piezas... de la B. N.*, n° 716.) Or, dès juin 1628, *La Corona de Hungría* était aux mains de Amella. Il faut en conclure ou bien que Lope s'est amusé à recopier lui-même une pièce déjà ancienne (hypothèse peu vraisemblable), ou bien que la date a été ajoutée après coup à un original déjà vieux de plusieurs années, ou bien que le ms. du marquis se pare indûment de la qualification d'autographe.

3. Le ms. autographe de Lope (B. N. M.) est daté du 9 septembre 1617. La pièce paraît avoir tenu solidement le répertoire. Le 21 mars 1622, la représentation en était autorisée à Lisbonne.

4. Connue aussi sous le titre de : *La Nueva victoria de D. Gonzalo de Córdoba*; c'est ainsi qu'est intitulé le ms. autographe, daté du 8 octobre 1622. (*Catálogo de las piezas... de la B. N.*, n° 2409.)

5. Ms. autographe daté du 22 novembre 1617. (*Catálogo de las piezas... de la B. N.*, n° 1772.)

6. Cf. page 172, note 2.

7. *El caballero de Christo, ó nuevo Macario de la ley de Gracia, el invicto y glorioso martir S. Serapio, caballero del Real y militar orden de Nuestra Señora de la Merced* : tel est le titre d'une comedia manuscrite, dans la composition de laquelle semble être intervenu un *ingenio Valenciano*. (Cf. *Catálogo de las piezas... de la B. N.*, n° 439.) Est-ce bien de cette comedia qu'il s'agit ici ?

*Abraham*¹
*Atrévimiento y ventura*²
*La fuerza del ejemplo*³

DE MESCUA : <i>El palacio confuso</i>	Lope de Vega.
<i>El alcaide de Madrid</i>	—
<i>El valiente Nardo Antonio</i> ⁴	
<i>El examen de Maridos</i> ⁵	Alarcón.
<i>La Victoria de las Malmas</i>	
<i>El cuerdo en palacio</i>	
<i>Pa del Juicio</i> ⁶	
<i>2ª del Juicio</i>	
<i>El desengaño en celos</i> ⁷	Jacinto Cordero.
<i>El Purgatorio de san Patricio</i> ...	Calderón.
<i>El Príncipe Don Carlos</i> ⁸	Jiménez de Enciso ou Montalbán.
<i>El gran Cardenal de España</i> ⁹ ...	Lope de Vega.
<i>El cisne de Alejandria</i>	
<i>El rey Don Alfonso el Sabio</i> ¹⁰ ...	
<i>El conde Don Sancho niño</i>	Luis Vélez de Guevara ¹¹ .

1. Probablement une comedia intitulée : *Abraham del Yermo*, citée dans le *Catálogo de las piezas... de la B. N.*, n° 29, avec une curieuse note de Durán, qui prouve que ce sujet a été repris bien des fois au début du dix-septième siècle.

2. Jouée à la Cour le 6 janvier 1623. Restori, *Piezas de títulos de comedias*, p. 94. Auteur inconnu.

3. Représentée dans les mêmes conditions que la précédente en février 1623. *Ibid.*, p. 100.

4. *Nardo Antonio bandolero*. Cf. Rennert, *The Modern Language*, 1906, p. 97.

5. *El examen de maridos* est, sous un titre différent, la même pièce que celle citée quelques lignes plus haut : *Antes que te cases*.

6. On pourrait penser à plusieurs pièces relatives au *Juicio de Paris y robo de Elena*, sur lesquelles on peut voir Restori, *op. cit.*, p. 61, note au vers 123.

7. Titre exact : *El desengaño de celos*.

8. Deux comedias de ce titre : l'une de Montalbán, imprimée pour la première fois dans le *Para todos*, l'autre de Diego Jiménez de Enciso. (Cf. *Catálogo de las piezas... de la B. N.*, n° 2728.)

9. Cf. p. 171, note 4.

10. Ne faut-il pas lire : *El rey Don Alfonso el Bueno*? (Cf. Restori, *op. cit.*, p. 98, n. 1.)

11. Imprimée en 1672 et signée du surnom de Lauro, sous lequel

D. GUILLÉM Y LUIS VÉLEZ : <i>Amorosas</i>	
<i>sutilezas</i>	Tirso ¹ .
<i>Virtudes vencen señales</i>	Vélez de Guevara.
<i>El portento de Milan</i>	
<i>Trances de honor</i>	
<i>La [mejor] espigadera</i>	Tirso de Molina.
<i>El agravio en la lealtad</i>	Lope de Vega ² .
<i>El ayo de su hijo</i>	Guillén de Castro.
<i>La sirena de Nápoles</i> ³	Rojas Zorrilla ?
<i>El segundo sol de España</i>	
<i>El azote de la Herejía</i>	Vélez de Guevara ⁴ .
<i>El sitio de Bredá</i>	Calderón.
<i>Los de Medicis</i>	Jimenez de Enciso.
<i>La tragedia [por los celos]</i> ..	Castro.
<i>Ingratitud [por amor]</i>	—
TIRSO ⁵ : <i>Monco</i>	
<i>Tanto es lo de mas como lo de menos</i> .	Tirso.
<i>El [celoso] prudente</i>	—
<i>La de los lindos cabellos</i>	Antonio de Mesa.
<i>El Hijo de la Sierva</i> ⁶	

s'est souvent caché Luis Vélez de Guevara (Barrera, *Catálogo de las piezas... de la B. N.*, p. 537 n. 2.)

1. La pièce de Tirso, *Amar por razón de estado*, a été parfois désignée sous le titre de : *Sutilezas de amor y el Marqués de Camarin*. (Cf. *Comedias de Tirso de Molina*, édit. Cotarello, t. II, p. 111.) C'est la même qui est ici appelée *Amorosas sutilezas*.

2. Titre exact : *La lealtad en el agravio*.

3. Représentée à la Cour en mai 1625. (Cf. Restori, *op. cit.*, p. 103.) Titre exact : *Segunda Magdalena y Sirena de N.*

4. Titre exact : *La cristianísima Lis y azote de la herejía*.

5. Le texte place Tirso, qu'il écrit Tirzo, parmi les titres de comédias. En le détachant en marge comme les autres noms d'auteurs, sans m'arrêter à la graphie Tirzo qui est un valencianisme, je crois faire une correction évidente, et je ne suis pas sûr que Monco, qui vient après Tirso dans l'énumération, ne représente pas, sous une forme très altérée, un nom d'auteur. Il est manifeste que cet inventaire a été établi par deux clercs de notaire, l'un dictant, l'autre écrivant sous la dictée ; les erreurs et les omissions qu'il comporte s'expliquent par un défaut d'audition du scribe, sans compter que celui qui dictait déchiffrait parfois de façon inexacte le titre des manuscrits qui lui passaient par les mains.

6. Il faut lire probablement *El hijo de la cierva*. M. Restori me

<i>El Rey Angel</i> ¹	Antonio de Moxica?
<i>El Albis</i> ²	Villegas.
CLARAMONTE : <i>No soys vos, mi vida,</i> <i>para labrador</i>	
<i>El difunto vengador</i>	
<i>La esclava del cielo</i> ³	
<i>La infelice Dorotea</i>	Claramonte.
<i>La libertad restaurada</i>	
<i>Don Jaime el conquistador</i>	
<i>Transformaciones [de amor]</i>	Villayzán.
<i>Mas vale volando</i>	
<i>El mejor consejo</i>	
<i>La Gallega [Mari-Hernández]</i>	Tirso de Molina.
<i>La vida y muerte de S. Onofre</i> ...	Claramonte.
<i>La semejanza engañosa</i>	
<i>La venganza de Tamar</i> ⁴	Tirso de Molina.
<i>La serrana de Aravalle</i>	

communique à ce propos un extrait d'une *loa* ancienne, qu'il a retrouvée dans une édition *suelta* de *El mercader amante*, d'Agui-
lar. Un enfant naît dans une montagne déserte, et sa mère meurt en
lui donnant le jour. Un ermite le recueille, et non loin de son ermitage

vió dos ciervaticos tiernos
entre breñas retozando
que en una pequeña cueva
se entraron ; donde él llegado
con la Cierva que los cria
á la hermita vuelta ha dado...
Ella dió la teta al niño
y le ha después criado.

1. *El rey Ángel de Sicilia, Príncipe demonio y Diablo de Palermo*, comedia manuscrite de Antonio de Moxica (deux parties). *Catálogo de las piezas... de la B. N.*, n° 2901. Représentée à la cour dans l'hiver de 1622-1623 sous le titre de *El Rey Angel*. Restori, *op. cit.*, p. 194, n. 5.

2. *La batalla del Albis, y mayor hecho de Carlos V*, attribuée tantôt à « tres ingenios », tantôt à Villegas, sans qu'on sache au juste de quel Villegas il s'agit. (Cf. *Catálogo de las piezas... de la B. N.*, n° 347, et Restori, *op. cit.*, p. 95, n° 4.)

3. *La esclava del cielo, santa Engracia*, comedia manuscrite avec autorisation datée de 1619. (Cf. *Catálogo de las piezas... de la B. N.*, n° 1151.)

4. Sur les sept comedias de Tirso de Molina qui sont citées dans

Étrange confusion ! Avec quelle désinvolture on attribuait en ce temps la paternité d'une comédie aux auteurs qui en étaient le plus innocents ! La notion de propriété littéraire, médiocrement respectée par les imprimeurs, n'existait même plus quand il s'agissait de théâtre. C'était une mince bagatelle qu'une comédie au jugement des contemporains de Lope et de Tirso. Le comédien la payait chichement à l'auteur, et au comédien lui-même on la reprenait, quand il avait des dettes, pour une somme dérisoire. Afin de gager un prêt de 100 livres, Roque de Figueroa, en 1624, se dessaisit de dix-huit manuscrits de comédies, et en 1627 Acacio n'en fournit pas moins de trente pour une dette de 150 livres. Cela mettait à 5 livres la valeur marchande de la comédie. 5 livres, c'est à cette misère qu'aboutissait le génie d'un Lope de Vega, la verve d'un Tirso de Molina, l'effort d'un Guillén de Castro.

Ces listes de comédies représentées à quelques années d'intervalle par des troupes importantes, si elles trahissent la parcimonie des contemporains en matière de théâtre, nous font aussi connaître leurs préférences. Les pièces historiques ou légendaires, autant qu'on en peut juger par les titres, y tiennent moins de place que les comédies de mœurs ou d'intrigue. — Malgré la persistance des traditions nationales en Espagne, malgré le

cette liste, il y en a quatre, *Amorosas sutilezas*, — *Tanto es lo demás como lo de menos*, *El celoso prudente*, *La gallega Martí-Hernandez*, qui étaient déjà imprimées au moment où Amella les a apportées à Valencia. Il y en a une autre, *Siempre ayuda la verdad*, qui n'avait pas encore été imprimée, mais que l'on jouait dès 1623. Deux enfin, *La mejor espigadera* et *La venganza de Tamar*, n'ont été publiées que quelques années plus tard, et jusqu'à présent rien ne permettait d'affirmer qu'elles fussent antérieures à 1628.

regain de vitalité qu'elles devaient à Lope de Vega et aux ressources de son imagination épique, il semble qu'un art moins tendu, moins lointain, moins chargé de réminiscences et d'évocations ait plu davantage à la moyenne des spectateurs. Cette prédilection pour tout ce qui reste à la mesure de notre humanité explique aussi la part si large réservée dans le répertoire aux dramaturges de second plan : comme si les colosses de la scène, un Lope ou un Calderón, étaient plus loin de leurs auditeurs, — plus inaccessibles et moins familiers que la foule de leurs Épigones. Nous sommes trop portés à croire que les maîtres de chœur, par le prestige de leur génie, par la surabondance de leurs œuvres, encombraient toutes les scènes et n'en permettaient l'accès aux autres que par une tolérance rarement consentie : nous avons tort de le croire. On idolâtrait Lope de Vega, on le portait aux nues, mais Alarcón, proportionnellement au nombre de ses œuvres, était plus largement représenté dans le répertoire de Acacio. On s'inclinait devant Tirso de Molina, on saluait l'aurore éclatante du talent de Calderón, mais on accueillait avec prédilection les sages écrits du docteur Mira de Amescua. Le classement que la postérité a établi, en assignant à chacun des rangs rigoureux, n'était pas encore fait. Il y avait du pêle-mêle dans l'admiration du public, comme il y en avait dans l'attribution des comédies aux différents auteurs.

On distinguait à peine le nom des auteurs, on ne distinguait plus du tout la patrie de chacun d'eux. Par les progrès de la centralisation, toutes les résistances du particularisme local ont été vaincues sans même que les intéressés en aient eu conscience, et ce paradoxe s'impose à nous qu'à Valencia, vers 1625, on ne jouait pres-

que pas les œuvres des dramaturges valenciens. Leur gloire datait de la veille, et déjà elle était flétrie. Un seul a survécu au temps de leur splendeur commune, D. Guillén de Castro, qui fait encore entendre sur la scène de la Olivera un écho, un trop faible écho des accents familiers aux muses du Turia. La troupe de Roque de Figueroa, en 1624, avait à son répertoire *El nieto de su padre*, et celle de Amella, en 1628, gardait dans ses bagages trois pièces au moins de D. Guillén : *El ayo de su hijo*, *La Tragedia por los celos* et *Ingratitud por amor* : voilà tout ce qui représentait encore, dans l'océan insondable du théâtre espagnol, l'apport du génie valencien. Tárrega, Aguilar, Boyl avaient sombré dans un profond oubli. Encore doit-on noter que si Castro n'est pas mis de côté comme ses compatriotes, il le doit à la continuité de son labeur. Les autres dramaturges sont entrés à cette date dans le grand silence de la mort ; lui, malgré la vieillesse et la misère, il garde une voix encore vigoureuse, il la fait entendre à Madrid, où il s'est transporté, et ce sont ses productions de la dernière heure qui le sauvent de l'abandon. Aucune des quatre pièces que nous trouvons, vers 1625, aux mains des comédiens ne figure dans les deux volumes de son *Théâtre complet*, qu'il a lui-même publiés en 1618 et en 1625. Enfants d'une vieillesse laborieuse, sachons-leur gré d'avoir empêché que sur la propre scène de la Olivera n'éclatât prématurément la ruine des dramaturges valenciens.

Lorsque le directeur de la troupe avait choisi la pièce à jouer, lorsque les acteurs en avaient appris les rôles, il restait à la mettre en scène. Travestissements, décors

et machines étaient à la charge des comédiens ; leur besogne et leurs bagages en étaient singulièrement alourdis.

On a souvent décrit le vestiaire d'une troupe comique au début du dix-septième siècle. On a insisté sur l'abondance et la fantaisie des costumes de théâtre, auxquelles nul souci d'exactitude historique n'imposait de limites¹. Le cas particulier de Valencia confirme, sans y rien changer, les constatations faites ailleurs. Les comédiens y arrivaient pourvus des hardes qui leur étaient nécessaires et ne sollicitaient des tailleurs de l'endroit aucune collaboration. Cela n'empêchait pas qu'ils ne repartissent quelquefois plus démunis qu'ils n'étaient arrivés. L'Hôpital considérait leur garde-robe comme une prise de choix, il savait que nombre de pièces très ornées et enjolivées dépassaient, même défraîchies, le prix considérable de 100 réaux², et à la moindre dette il faisait main basse sur les brillants atours, habitués à des mains plus délicates que celles des gens de loi. Des inventaires de la saisie étaient scrupuleusement dressés ; plusieurs peuvent, aujourd'hui encore, être consultés tout du long³, et s'ils ne nous apprennent rien de très nouveau, ils suggèrent du moins deux ou trois remarques.

On ne se piquait pas, avons-nous dit, d'habiller les

1. Rennert, *op. cit.*, p. 104 sq.

2. *Bull. hisp.*, IX, 369 : *Memoria del hato para representar que vendió Baltasar Pinedo a Juan Granados en 25 de Abril de 1605.*

3. Cf. PATR., minutes de Miguel Jerónimo Chorrutia, 18 mai 1617, 11 avril 1619, 6 décembre 1621 ; — minutes de Lorenzo Villareal, 24 janvier 1624. HOSP., minutes de Francisco Lázaro Jusep, 25 juillet 1627, 2 octobre 1627. Enfin, j'ai publié un inventaire de ce genre, daté du 14 juin 1628, dans le *Bull. hisp.*, VIII, 377.

personnages mis en scène comme ils l'étaient dans la réalité. Mais il faut ajouter ce correctif que c'est la vérité historique plutôt que la vérité géographique qui était à l'ordinaire foulée aux pieds. On affublait à l'espagnole les héros de l'antiquité, et Lope s'en est plaint dans son *Arte nuevo de hacer comedias*, mais on distinguait le Castillan du Français, le More du Castillan ; on confondait les époques, on ne confondait pas les pays. C'est pour cela que Francisco López avait dans les coffres de sa troupe : d'une part, des costumes à l'espagnole, composés de manteau (*capa*), culotte (*saragüelles*) et justaucorps (*gipo*) ; d'autre part, « un vêtement d'homme à la française en soie couleur rose séchée¹ ». Quant à Tomas Fernández de Cabredo, qui se parait fièrement jusque dans le procès-verbal de saisie du titre de *hidalgo*, il possédait parmi ses accessoires un déguisement de More, un *ropón de moro de color*². On faisait donc au réalisme sa part jusque dans les travestissements. Les artifices convenus ne régnaient souverainement qu'en ce qui touchait certains personnages symboliques. Pour ceux-ci, une tradition s'était vite constituée ; on reconnaissait le Diable ou la Renommée rien qu'à la façon dont ils étaient vêtus ; une seule pièce de l'habillement portait déjà en elle la marque du personnage auquel on la destinait, et en apercevant d'anodines chausses, les

1. HOSP. Jusep, 25 juillet 1627 : « ... Item vn vestit de home a la francesa de seti de color de rosa seca afforrada la capa ab felpa rasa de carmesi bordat de or. — Item una capa y sarahuells de razo vert bordat de or fi forrat ab vna felpa verda y axi mateix vn gipo de lama bordat de plata. — Item vna capa y saraguelles de gorgueran verdegayo bordat de plata y or ab son gipo de gorgueran naquerat bordat de plata... »

2. HOSP. Jusep, 2 octobre 1627.

clercs du notaire Chorrutta, qui inventoriaient, en 1619, le vestiaire du comédien Riquelme, reconnurent sans hésiter des « chausses de démon » (*calsas de demonio*¹), de même que la tunique de taffetas, vendue en 1605 à Juan Granados par Baltasar Pinedo, était évidemment, sans autre attribution possible, une tunique pour la Renommée².

Copiés sur la réalité ou créés par l'imagination, les déguisements des acteurs avaient ce trait commun qu'ils affectaient la somptuosité. L'or et l'argent y miroitaient, la nacre y lançait ses reflets laiteux. Une bordure dorée serpentait presque obligatoirement autour des capes et des chausses, et on ne craignait pas, à l'occasion, d'y employer de l'or fin; un justaucorps nacré devenait du dernier galant, pour peu qu'on en précisât les formes par une soutache d'argent; des soieries à ramages relevaient de leur vif éclat les teintes mates des métaux précieux³; le regard était ébloui en même temps que réjoui. Peut-être y avait-il beaucoup de mensonge dans cet étalage de richesses; pour une parure sincère, il y en avait vingt de frelatées. Les toreros, à ce qu'on murmure, ont maintenu dans la péninsule la tradition du costume en trompe-l'œil. Qu'importait, du reste, aux spectateurs, à nos acteurs eux-mêmes? L'illusion était sauve, et l'illusion n'est-elle pas, au théâtre, le divertissement des spectateurs et le seul bénéfice certain des acteurs?

1. PATR. M. J. Chorrutta, 11 avril 1619.

2. *Bull. hisp.*, IX, 370.

3. Cf. les citations déjà faites et, en outre, celle-ci (inventaire du 25 juillet 1627) : « Item vns saraguells, gipo y coletto de seti ab flors de colors y or ab passama de or y soguilla naquerada y capa del mateix. »

Le vestiaire ne comprenait pas seulement des vêtements : bien des accessoires, nécessaires pour la représentation de certaines comédies, étaient conservés dans les mêmes coffres. En premier lieu, il y avait les armes, qui peut-être n'étaient point toujours des armes véritables, mais de grossières imitations, à en juger par le bas prix auquel on les vendait d'acteur à acteur¹. Pour l'armement comme pour le costume, on tenait compte de la différence des nationalités : on réservait aux personnages d'origine orientale les sabres longs et recourbés dont le tranchant, simple à la poignée, devenait double vers le point : ces *alfanjes* (*alfang* ou *alfanyg*) étaient souvent importés de très loin, et c'était le cas pour cet *alfranja* (*sic*) de la *India de Portugal ab sa bayna*, que Amella, en 1628, s'enorgueillissait de posséder. Les objets de sainteté, à cause des comédies à *lo divino*, se mêlaient au magasin avec les parures profanes. Amella transportait dans ses bagages « un tableau de Notre-Dame avec garniture d'ébène, une plaque avec la face de saint François garnie de la même façon, une autre plaque représentant la Madeleine avec garniture analogue² ». D'autres bibelots, mille colifichets s'entassaient selon les occasions dans les bagages des nomades : de tout ils tiraient parti avec l'ingéniosité des pauvres gens. Leurs coffres à bagages devaient être un déconcertant mélange de richesse prétentieuse et de trop réelle misère, un capharnaüm tour à tour éblouissant et navrant.

1. Cf. *Bull. hisp.*, IX, 371. Juan Granados achète un lot d'armes pour 66 réaux, le double environ de ce qu'il paye pour un lot de perruques et fausses barbes!!!

2. Cf. *Bull. hisp.*, VIII, 377. Corriger *plaga* en *placa*.

Les décors et les machines leur donnaient encore plus de tracas, — les machines surtout, parce que de décors, à vrai dire, il n'y en avait point, ce nom ne pouvant s'appliquer en bonne justice aux rideaux qui fermaient la scène sans aucune illusion d'optique. Lamarca, dans son très intéressant opuscule *El teatro de Valencia*, a tracé de tout ce qui concernait la mise en scène à la Olivera un tableau pittoresque, qui mérite d'être ici reproduit : « Ce qui était très négligé, dit-il, c'était la décoration de la scène et tout ce qui avait trait à l'exactitude de la représentation. Sauf de légères différences, elle se trouvait encore dans l'état où nous la décrit Cervantes, car les représentations se donnaient ordinairement sans autre appareil que quelques rideaux d'indienne ou toile peinte, qui pendaient d'une corde tendue d'un côté à l'autre de la scène, à dix emfans de hauteur ; le fond de la scène était formé, lui aussi, par un rideau de taffetas cramoisi, et par-derrière celui-ci, à la distance de huit emfans, il y en avait encore un autre, avec lequel on simulait un trône ou quelque objet semblable. Quand on jouait des comédies dans lesquelles il devait y avoir une tour, une prison ou un autre édifice du même genre, on le plaçait sur les dits rideaux, et alors on augmentait d'un denier le prix de l'entrée, qui était de 14 deniers. Cependant, à l'époque de la Noël et du Carnaval, on avait coutume de donner des « comédies à grand spectacle » (*comedias de teatro*) avec châssis et machines, et à cette occasion on mettait en place les décors qui le reste de l'année restaient serrés ». Quel dommage que nous ignorions où Lamarca a pris les traits de ce croquis ! Je crains pour ma part qu'il n'ait ici brouillé les sources et les dates. Les sources : en

appliquant à la Olivera de Valencia des renseignements qui nous sont parvenus sur les théâtres de Madrid ou d'autres cités. Les dates ; en confondant la simplicité de la mise en scène primitive avec des raffinements que le dix-septième siècle connut sur le tard et que le seizième ignore toujours. La confusion sur les sources est de médiocre importance ; tout indique que ce qui se passait à Madrid, à Séville, à Barcelone, ne se passait pas autrement à Valencia et dans son Olivera, et à vrai dire, nous ne possédons, à ma connaissance, aucun renseignement direct sur l'aménagement de la scène à Valencia. Mais les dates gardent, quant à elles, leur inflexible rigidité. Les machines, ces fameuses machines dont Lamarca affirme la coexistence avec un système rudimentaire de décoration, n'apparurent en réalité qu'assez tard, à un moment où l'on avait déjà eu le temps de mieux séparer les coulisses de la scène. On a déjà vu qu'en 1618, lors de la reconstruction de la Olivera, des mesures avaient été prises pour faciliter les « inventions » des comédies : la charpente du toit au-dessus de la scène était démontable pour qu'on disposât, le cas échéant, d'une plus grande hauteur, et dans le sol on avait ouvert des trappes (*escotillo-nes*, en castillan) par où surgissaient les apparitions et autres artifices. Cet aménagement n'aurait pas eu de raison d'être si les comédiens n'avaient point déjà tenté de dresser leurs machines sur la scène de la Olivera ; mais ne peut-on pas croire aussi que, si le théâtre a été reconstruit, ce fut en partie pour aider à l'usage de ces artifices dont les essais n'avaient été jusque-là que rares et malheureux par suite de l'insuffisance du local ?

Les machines ont fonctionné avec plein succès après 1618 dans la Olivera nouveau style; cela est incontestable; — mais quelle erreur ce serait d'en conclure qu'elles fonctionnaient déjà dans les mêmes conditions à la Olivera vieux style! En fait, les premières mentions que j'en ai relevées datent de quelques années plus tard. Le 19 juillet 1621, la représentation habituelle ne put avoir lieu, parce qu'elle aurait empêché de dresser certaines machines pour la représentation du lendemain. Le 20 août de la même année, on fit à nouveau relâche dans les mêmes conditions; il s'agissait de préparer une « invention » inédite¹. La mode des mises en scènes compliquées se maintint et prospéra : on soigna les décors, on perfectionna la machinerie. Le 8 novembre 1629, nous constatons encore un chômage de vingt-quatre heures pour mettre au point la décoration². Tout cela ne veut pas dire qu'avant 1621 on en était toujours réduit, à la Olivera, aux rideaux sommairement tendus autour de la scène : les mesures prises en 1618, lors de la reconstruction du théâtre, prouvent clairement le contraire. Mais sans qu'il nous soit possible de décrire avec précision une seule des machines employées, nous pouvons affirmer qu'introduites à la Olivera avant 1618, elles n'y prirent que peu à peu une véritable importance. Les premières que l'on employa méritaient à peine par leur simplicité le nom de machines ou de

1. *Livres de Trésorerie*, 1621-1622 : « A 19 de dit [Juliol] no y hague comedia perquen impedi lo hauer de posar certes inuencions pera la comedia seguent. » — « A 20 de dit [Agost] no y ague comedia perques feya serto inuensio. »

2. *Ibid.*, 1629-36 : « A 8 de dit [nohembre] no y ague Ca per no estar acabades les tramoyes. »

décors; des progrès se firent bientôt, et la scène nouvelle, établie sur un plan qui facilitait les grands spectacles, marqua dans ces progrès une étape décisive. Encouragés par là, les comédiens multiplièrent leurs tentatives et (tel était le goût régnant pour ces curiosités!) ils ne craignirent pas de perdre au besoin la recette d'une journée pour combiner des inventions plus subtiles. Ils étaient sûrs, grâce à la curiosité du public, qu'en fin de compte ils s'y retrouveraient.

Après le plaisir des yeux, le plaisir des oreilles. La musique soulignait de son accompagnement certains épisodes de la représentation, et elle marquait la transition d'une partie à l'autre du spectacle. Ici encore, Lamarca a donné sur l'orchestre de la Olivera des détails surprenants : « L'orchestre, affirme-t-il, était ordinairement réduit à une guitare, dont jouait le guitariste de la troupe. C'est seulement dans les comédies, que l'on jouait le vendredi et dont une seconde représentation était donnée le dimanche (le samedi, on faisait relâche par dévotion), que l'on ajoutait deux ou trois violons et un hautbois. » Autrement dit, d'après Lamarca, chacune des troupes qui se sont succédées à la Olivera amenait avec elle un guitariste; pour certaines représentations de gala, elle recrutait sur place deux ou trois musiciens de renfort. Tant de précision est faite pour inspirer des doutes, et les documents trop rares qui subsistent donnent lieu de croire que, pour la musique comme pour le reste, toutes les troupes n'étaient pas organisées sur le même modèle. Aussi bien arrivait-il souvent, surtout dans les débuts, alors que chacun n'était pas étroitement enfermé dans sa spécialité, que

le même personnage fût à la fois acteur et musicien. Tel était le cas de Juan de Biedura, acteur et musicien, naturel de la cité de Cordoue, qui, en février 1582, s'engagea à ce double titre dans la troupe de Mateo de Salcedo¹. Par suite, une troupe, selon le hasard des engagements, pouvait compter un nombre relativement élevé de musiciens ou d'acteurs susceptibles d'en tenir le rôle. D'autres, au contraire, dépourvues de ces artistes à double usage, n'avaient d'autres ressources pour les représentations extraordinaires que de s'adresser aux troupes mieux pourvues. Avec les musiciens de l'une, les acteurs de l'autre, on constituait un ensemble irréprochable. Chargé d'organiser, le 15 août 1602, un spectacle de gala dans le palais de la Députation, Baltasar Victoria, qui dirigeait la compagnie des Granadinos, emprunta à son confrère et rival Diego de Heredia les musiciens que ce dernier avait enrôlés dans sa troupe; il réussit par cette combinaison à donner une fête où, en outre de la représentation proprement dite, on admira une grande « variété de musiques² ».

En temps ordinaire, le spectacle de la Olivera comporta fréquemment plus et mieux que l'unique guita-

1. PATR. Francisco Jerónimo Victor, 14 février 1582 : « Lo honorable Joan de biedura, representant y musich, natural de la ciudad de Cordoua del regne de Andaluzia, atrobat en Valencia... promet al honorable Matheu salzedo, auctor de comedies,... de estar y representar, tocar y cantar en sa compania en qualseuol ciutat, vila o loch que lo dit salzedo anara... »

2. Martínez Aloy, *op. cit.*, p. 101. On remet à Baltasar Victoria 26 livres, « ço es vint lliures per obs de repartir entre ell y els demes de la sua compania, e les sis lliures restants pera repartir entre els musichs de la compania de Diego de Heredia en paga dels treballs sostenguts en la representacio, farsa y diversitat de musiques que feren en la casa lo dia de Na Sa de Agost. »

riste dont Lamarca nous parle. Nous ne savons pas sur quel instrument exerçait sa virtuosité ce musicien du nom de Romero, qui était enrôlé en 1595 dans la troupe de Rodrigo de Osorio et séjourna avec lui à Valencia¹, mais certains chefs de troupes s'attachaient plusieurs musiciens, et de véritables musiciens, confinés strictement dans cet emploi, comme le prouve le fait que tels d'entre eux, étant aveugles, se trouvaient incapables par suite de doubler les acteurs. Sur ces infirmes que la vie nomade n'effrayait pas, le recueil de l'Académie des Nocturnes nous fournit un curieux témoignage. L'un des académiciens (c'était Antonio Juan Andreu, surnommé *Vigilia* à l'Académie), ayant été chargé d'écrire pour la séance du 11 mars 1592 un *Éloge de la cécité*, se mit à fréquenter les aveugles pour se documenter. Le jour de la Saint-Thomas-d'Aquin, il se rendit au couvent des Frères-Prêcheurs où les aveugles se réunissaient en grand nombre, mais on lui indiqua que les plus fameux d'entre eux, Villena, Parranco, Galvez, Soriano, Besalduque, étaient morts, ainsi que tous leurs semblables de quelque notoriété. « On me conseilla alors, raconte-t-il, de me rendre auprès des comédiens, et de causer avec messires Palomo et Barraco, qui étaient la fleur des aveugles de notre temps, élèves tous deux d'un autre aveugle, l'abbé Salinas de Salamanque. Si je ne trouvais en eux aucune ressource, on ne pensait pas que je pusse en avoir d'ailleurs. Désireux de voir juste, même parmi des aveugles, j'allai à la Olivera, mais avec si peu de chance que la troupe des histrions était déjà partie, emmenant pour guides les deux aveugles

1. Cotarelo, *Estudios de historia literaria*, p. 207.

Palomo et Barraco¹... » Or, la Olivera, au moment où Andreu préparait son *Éloge*, était occupée par Sebastián de Montemayor et sa troupe; ils cessèrent leurs représentations le 2 février 1592, mais comme le Carême les obligeait à chômer en quelque lieu qu'ils fussent, ils s'attardèrent à Valencia, et Andreu, qui avait compté sur ce retard, fut très déçu de trouver portes closes lorsqu'il arriva au théâtre. Déception bien explicable! ces aveugles, formés à l'école d'un maître illustre, étaient dans leur milieu comme de grands personnages. Virtuoses de leur art, ils ne s'effaçaient pas jusqu'au rôle modeste d'accompagnateurs, et ils faisaient mieux que de moduler avant ou après le spectacle d'insignifiantes ritournelles. Leur exemple nous prouve que la part de la musique, selon les ressources dont chaque troupe disposait, variait depuis l'humble crincrin du guitariste jusqu'au concert à plusieurs instruments, pour lequel au besoin on recrutait sur place dans les grandes villes des musiciens auxiliaires².

Répertoire attrayant, costumes somptueux, machines surprenantes, intermèdes musicaux des plus délicats,

1. B. N. M., *Canc. de los Nocturnos*, t. I, fol. 162 v°, 163 r°
« ... solo me aduertian fuesse en casa los comediantés y hablase con los Sres Palomo y Barraco que eran la prima de los ciegos de nuestros tiempos y discipulos del ciego Abad Salinas, de Salamanca, y que si destos no sacaua algun remedio, no vian ellos le pudiesse tener de su parte. Yo deseoso de acertar aunque entre ciegos, fuime a la casa de la Oliuera, y fue mi ventura tan corta que la compañía de los faranduleros ya se auia ido lleuando por guia a los ciegos Palomo y Barraco... »

2. Ainsi faisait, dès 1554, Lope de Rueda. Sa troupe, en ce temps-là, ne se composait que de deux acteurs, — un seul en outre de lui. Il engageait temporairement, selon les occasions, des musiciens et des acteurs de supplément. Cf. Narciso Alonso A. Cortes, *Un pleito de Lope de Rueda*, Valladolid, 1903, p. 8.

c'étaient pour les comédiens autant d'éléments de succès. Mais, en fin de compte, à quel résultat aboutissaient tant d'efforts dépensés et incessamment renouvelés ? Quel sort était réservé aux troupes qui se succédaient sur la scène de la Olivera ? Quelques-unes, hélas ! autant que nous en pouvons juger à distance, connurent l'horreur des salles immuablement vides ou piteusement dégarnies. Martínez, qui commença ses représentations le 31 octobre 1597, éprouva d'autant plus vivement la honte d'échouer, qu'à partir du 15 novembre, Vergara alterna avec lui sur la scène et confisqua toute la sympathie du public. Oh ! la compétition fut vite tranchée. Le 15 et le 16 novembre, c'est la troupe de Vergara qui donne le spectacle, et la recette acquise à l'Hôpital est respectivement (en chiffres ronds) de 24 et de 30 livres. Le 17 novembre, le bénéfice de l'Hôpital tombe, avec Martínez, à 6 livres, et le 18 la représentation ne put avoir lieu, parce que, note sèchement le *Livre de Trésorerie*, elle incombait à Martínez et que personne n'y vint¹. Rarement un « four », pour emprunter l'argot des théâtres, a pris forme plus humiliante.

Parfois, l'hostilité du public s'adressait moins aux acteurs qu'au local. En juin 1619, il fut impossible de jouer par manque de public, le 20, le 21 et le 22 ; les

1. *Livre de Trésorerie*, de l'année 1597-1598 : « A XV de nohembre [1597] comença a representar Vergara, rebí vint y quatre liures dotze sous y set diners. » Le 16, Vergara (30 liures, s. 1, d. 4), le 17 Martínez (l. 6, s. 1, d. 1). « A XVIII no representaren per hauer de representar Martínez y no tenir gent. » Après quoi, Martínez quitta Valencia. — On peut aussi noter le médiocre succès de Manuel Simón en décembre 1617 et janvier 1618 : le 22 et 23 décembre, le 2 janvier « no representaren per no tenir gent ».

amateurs se réservaient pour la représentation du 23 juin, qui devait être la première donnée dans la *Oli-vera* reconstruite, et qui, en effet, fut l'occasion d'une recette splendide. En revanche, les avantages d'un édifice qui était encore dans sa nouveauté ne suffisaient pas à attirer le public quand le talent de la troupe n'y aidait pas. Le 24, le 25 et le 29 septembre 1619, Sanchiz et ses comédiens connurent les amertumes d'un chômage imprévu, mais forcé, dans un théâtre tout flambant neuf. Pauvres gens, sur qui l'infortune fondait de tant de manières !

L'aventure la plus surprenante de toutes advint à la troupe de Juan Bautista Valenciano. Il faut, pour y croire, en lire la sèche, mais irréfutable mention sur le *Livre de Trésorerie* : « Le 22 juillet 1627, y lisons-nous, commence à jouer la compagnie de Bautista le Valencien, et j'ai reçu du théâtre 21 livres 10 sous 1 denier. » Le 23 et le 24 juillet, « on ne joua point parce qu'il y avait disette de public »¹. Le 25 juillet on joua, mais la recette fut dérisoire, et le 26, Francisco López déposséda de la scène les gens du Valencien. Que penser de cet invraisemblable fiasco ? Se peut-il qu'une cité si orgueilleuse de toutes ses gloires ait réservé un si piètre accueil à l'un de ses fils, qui avait cueilli au théâtre des lauriers abondants, qui avait créé force comédies sans encourir un échec, dont le talent enfin méritait l'admiration et forçait la curiosité ? A y regarder de près, tout s'explique bientôt. Ce n'est pas Bautista qui jouait à la *Oli-vera*, c'est la « troupe de Bautista », et si le *Livre de*

1. « A 22 de juliol 1627 comença a representar la compaña de Batista el valenciano, y R^o de la comedia 21. 10. 1. » Le 23 et le 24 juillet, pas de spectacle *per aueri falta de gent*.

Trésorerie le dit expressément, à l'encontre de ses habitudes qui étaient de mentionner non la troupe, mais uniquement le directeur, c'est qu'en effet le directeur n'était plus là pour la conduire au triomphe. Mort ou mourant, nous ne savons. Ce coureur de grands chemins avait cherché refuge, à l'heure fatale, dans son gîte de prédilection, la cité même où il avait vu le jour. Les comédiens voulurent que la troupe survécût à son chef; mais l'expérience désastreuse faite en juillet 1628 à la Olivera leur démontra que sans un directeur responsable les pires aventures fondraient sur eux. Ce chef, ils le trouvèrent en la personne de Juan Jerónimo Amella, et la vaillante veuve de Bautista, Manuela Enríquez, s'associa avec Amella pour former une société dont le riche répertoire, mentionné plus haut, était sans doute le plus clair de l'héritage légué par le Valencien¹.

En règle générale, les troupes qui passaient par Valencia y trouvaient un accueil en rapport avec la réputation acquise ailleurs. Quelquefois, cependant, c'est à Valencia que se fondaient d'illustres renommées, et le cas de Riquelme nous le prouve. Alonso Riquelme commença à jouer à Valencia le 1^{er} juin 1604, et il y continua ses représentations pendant une année entière, exactement jusqu'au 19 mai 1605, sans autre interruption que celle du Carême (22 février-10 avril 1605); encore obtint-il de rompre la trêve sainte par quelques spectacles, qu'il donna le 1^{er}, le 3, le 8 et le 10 mars. La longueur inusitée de ce bail méritait une explication, et l'archiviste de l'Hôpital nous l'a fournie dans le *Contralibre*. Les bénéfices que le théâtre a procurés à l'Hôpital, cons-

1. Cf. *Bull. hisp.*, VIII (1906), 377.

tate-t-il, ont atteint, pendant la présente année financière (du 1^{er} juin au 31 mai), le chiffre considérable de 3.525 livres 14 sous 11 deniers. Pourtant, la troupe qui donnait les représentations, celle de Riquelme, n'était même pas la meilleure des troupes de second rang. Dès ses débuts, les cabales firent rage contre elle; on la bafoua, on troubla les représentations de bruits injurieux, on empêcha parfois qu'elles s'achevassent. Le trésorier de l'Hôpital, Mossen Joan Batiste Camarena, persuadé comme tout le monde que Riquelme serait obligé de vider les lieux, s'inquiétait pour le prêt de 2.000 réaux qu'il lui avait consenti, et promettait 200 réaux de prime à qui lui en garantirait le remboursement. Bref, chez tous, acteurs, administrateurs et spectateurs, c'était le pire désarroi, c'était presque une déroute. Eh bien ! Riquelme triompha de tout. Sa persévérance eut le dessus, le peuple et la noblesse furent gagnés à sa manière. Arrivé à Valencia pour y subir les pires outrages, il en partit en triomphateur, aimé du public, béni des administrateurs de l'Hôpital, promu grand acteur par la volonté des mousquetaires de la Olivera¹. Admirable exemple de ce que peuvent, réagissant l'une sur l'autre, l'opinion et une volonté obstinée.

Les comédiens étrangers qui passèrent par Valencia

1. HOSP. *Contralibre*, année 1604-1605. A la fin du *Compte des Comédies*, on lit la note suivante : « Per memoria. — La major part de estes tres mil cinhcentes vint y cinch lliures catorze sous y onze diners se tragueren de la representacio de Riquelme. La compania no era la millor de les mijanes. Prestals lo Sor Camarena dos mils reals y vient que los primers dies los ahucauen y impedièn la representacio lo viu en condicio que offeria doscents reals a qui li assiguras lo deute, tintint per cert que no prosseguirien la representacio. Volgue deu que ab sa paciència ho remenderen, y acomodant lo gust lo poble y caualleria representa mes temps que ninguna de les compa-

ne provoquèrent point de pareils excès d'hostilité ou d'enthousiasme. C'est un fait curieux que des représentations aient pu être données à la Olivera dans une autre langue que le castillan ou le valencien, et il faut retenir que des Italiens d'abord, puis des Français, tentèrent l'aventure. En outre des troupes comme celles de Juan Jacome ou de Botarga, où l'élément italien occupait une place importante à coup sûr, mais nullement exclusive d'une collaboration espagnole, des acteurs italiens sont venus à cinq reprises, soit à la Olivera, soit aux Santets, donner des spectacles de leur cru. Leurs différents séjours se placent tous entre 1583 et 1593, comme si après cette date les progrès de l'art dramatique espagnol et l'organisation des troupes indigènes avaient rendu la concurrence étrangère de plus en plus malaisée.

L'histoire des représentations italiennes à Valencia, à partir du moment où nous pouvons la suivre, est l'histoire d'une prompte décadence. Les débuts pourtant avaient été brillants. Dans les premiers mois de 1583, les farces italiennes rapportent déjà à l'Hôpital un bénéfice de 51 livres — ce qui était en ce temps la recette moyenne d'un mois¹; mieux encore, en 1585, la saison

ñies grandes que ans hamun vist y aprofita la casa en mes cantitat ella asoles que totes les demes. axí paga deu lo bon zel del su clavari. diuse a honor y gloria sua.

« Joseph BOLG, archiuer del Hospital general. »

1. *Livre de Trésorerie*, 1582-1583. Toutes les recettes du théâtre pour cette année sont ainsi enregistrées :

Primo cobri en lo mes de noembre.....	48	7	4
It. cobri en lo mes de X ^{bre}	53	8	4
It. cobri quant senana botarga.....	4	»	»
It. cobri de les farces dels Italians....	51	5	11
	157	1	7

italienne dura plus de deux mois et fit encaisser à l'Hôpital 242 livres 7 sous 8 deniers, — chiffre énorme si l'on tient compte que pendant la moitié de leur séjour les étrangers furent relégués aux Santets, et qu'à la Olivera une troupe espagnole occupait la scène avec un succès écrasant et une recette qui, en août, dépassa 370 livres ¹. En 1586, les Italiens ne prolongèrent pas la série de leurs représentations au delà d'une vingtaine de jours, mais ils employèrent leur temps à merveille, et le comptable de l'Hôpital porta à la colonne des recettes 175 livres 13 sous 8 deniers, ce qui donne pour

1. *Livre de Trésorerie*, 1585-1586 :

« Item sexanta lliures deu sous set diners que de XXIII de dit mes de agost fins XXXI del matex rebi de la casa dels Santets de la representatio dels Italians, ço es a XXIII 9. 1. 7, a XXIII 12. 10. 9, a XXV 9. 1. 9., a XXVI 5. 3. —, a XXVII 2. 17. 10, a XXVIII 7. 1. 8, a XXVIII 3. 13. 6, a XXX 2. 10. 5, a XXXI 8. 10. 2, les quals partides fan dita suma de..... L X . X . VII

« Item huytanta tres lliures tres sous dos diners que rebi en lo discurs de tot lo dit mes de setembre de la representatio que feren los Italians en la casa dels Santes [*sic*]. (Suit le détail des représentations qui eurent lieu les 1er, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 22, 27, 29). los altres dies del present mes que aci noston escrits nos representa, y les dites partides preuen suma de dites..... L XXXIII . III . II

« Item noranta huyt lliures tretze sous onze diners que rebi en la mesada de octubre de la representacio de les farses que feren los Italians en la casa de Olivera entre la porta y finestres (représentations les 4, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 24, 27, 28, 29, 30)..... L XXXXVIII. XIII. XI

Total..... 242 . 7 . 8.

chaque représentation une moyenne très satisfaisante de 9 livres, égale ou même supérieure à la recette moyenne de la troupe italienne de l'année précédente¹. Trois ans plus tard, c'en est déjà fini de ces intermèdes qui rompaient la monotonie de spectacles immuablement espagnols : une troupe italienne traverse Valencia, mais elle ne s'y arrête que deux jours, le 23 et le 24 juillet 1589², et une troupe de même nationalité qui, en juin 1593, essaie d'un cycle plus suivi de représentations, se heurte à l'hostilité ou au moins à l'indifférence du public; elle est condamnée, tour à tour, à des recettes dérisoires ou — pis encore — à d'obligatoires chômagés³. Il est manifeste que désormais l'attention du public est tournée d'un autre côté.

Ce n'était pas du côté de la France. Rien de plus lamentable que l'aventure des comédiens français égarés à Valencia. Ils occupent la Olivera pendant douze jours, du 22 novembre au 3 décembre 1601, et ils chôment deux fois : soit, au total, dix représentations. La première fois, comme la curiosité humaine est plus forte que tout et que ces représentants des théâtres d'outre-Pyrénées semblaient d'étranges animaux, la salle se

1. *Livre de Trésorerie*, 1586-1587 : « Item rebi de altra companya de farçeros ytalians que començaren a representar a XVIII de janer fins a X de febrer dia de carnestoltes cent setanta cinch liures tretse sous huit diners CLXXV.XIII.VIII. »

2. *Ibid.*, 1587-1590 : « A 23 [juliol 1589] en lo qual dia representaren los Itilians 14. 11. 4, ço es de la 3^a part 11. 18. 6, cadires —. 29. 6., finestres y dones —. 23. 4. »

3. *Ibid.*, 1593-1594 : « Primo al primer de juny rebi del ques cobra en dit dia en la casa de les farses aon representauen los ytalians de la part dauall, de les cadires y dones 13. 7. 2, conpreses les finestres. » Ils représentent jusqu'au 27 juin avec de nombreux chômagés et des recettes médiocres.

trouva bien garnie et l'Hôpital reçut pour sa part 17 livres 3 sous 4 deniers. Mais quelle déception suivit ce bel élan ! Les recettes baissèrent avec une rapidité vertigineuse, elles passèrent à presque rien : le 2 décembre, le droit des pauvres produisit tout juste 1 livre 2 sous 9 deniers ; il n'y a pas, je crois, d'autre exemple dans les livres comptables de l'Hôpital d'un prélèvement aussi dérisoire. La faute en était-elle à l'insuffisance de sa troupe ou à sa nationalité ? Il est difficile de le savoir, puisque, hormis son séjour, nous ignorons tout de cette troupe. Ce qui est certain, c'est que les Français, en ce temps-là, inspiraient aux Valenciens une confiance très limitée. Il y avait bien depuis longtemps une colonie de Français établie aux abords du Marché et occupée au commerce des tissus de luxe, draps, guipures, dentelles¹ ; elle habitait la rue *dels Drets*, de même que la colonie des Suisses et des Allemands était cantonnée dans la rue des *Hierros de la Lonja* et celle des Génois et Maltais dans la rue de la *Bolseria*. Mais en dehors de ces commerçants connus et respectés, on voyait poindre à certains moments une population volante de Français, que les Valenciens tenaient volontiers pour goujats de profession ou hérétiques de religion. Sur les laquais, c'est Guillén de Castro qui nous renseigne : le valet d'une de ses comédies, Tadeo, est un Français devenu Espagnol,

1. C'est peut-être en songeant à ces Français qui exploitaient le goût des Valenciennes pour le luxe, que Tàrrrega a mis dans la bouche d'un Français les vers suivants :

No es la primera ocasión
Que acude nuestra nación
À España por sacar oro.

(*El esposo fingido*, III.)

qui a d'ailleurs servi dans l'armée avant de servir dans une grande maison ¹.

Sur les protestants, l'Inquisition nous en dit plus qu'il ne serait nécessaire. Dès le 30 octobre 1565, le Saint-Office valencien signale par lettre au Grand Inquisiteur la présence de Français luthériens dont il ne peut venir à bout²; il engage, en vain, des procès sur le chef d'hérésie³; rien n'y fait, et en août 1621, on trouve de nouveau à Valencia un groupe de protestants, dont la plupart sont originaires de Nîmes, de Montpellier ou de la région voisine ⁴. Les Français, après cela, ne devaient pas être en odeur de sainteté dans la région du Turia, et la mésestime qui s'attachait à eux explique peut-être l'échec des comédiens français.

Au total, la Olivera ou les Santets étaient rarement, pour les troupes nomades, le port où elles goûtaient le repos après les bourrasques du voyage. Une rude

1. *El Narciso en su opinión*, I.

Tudeo.

Debo ser

Entre español y gabacho ;

De Francia a Valencia vine.

2. A. H. N. Inquisición de Val^a. *Registro de las cartas de la Inq^{on} de Val^a a la s^{ta} general Inq^{on}*, lettre du 30 oct. 1565. « Des-
tos dos autos de la fe que vltimamente se an hecho en esta ciudad,
e entendido la poca enmienda que en estos françeses luteranos se
muestra, porque ni por tenerlos en las carceles perpetuas ni en los
monesterios no se conoçe dellos emienda en la vida. A parezido a
los consultores que despues de reconciliados es lo mejor hecharles
a galeras por algun tiempo. »

3. Cf., par exemple, le procès contre Solas (Pedro), « natural de
Francia (Bearn), resid^{te} en Valencia, pastor », années 1567-68, qui
subit la torture. Inq^{on} de Val^a, causas, Leg. 31, Núm. 26.

4. Inquis^{on} de Val^a. *Registro de cartas del año 1618 al año 1628*.
Cf. lettres du 12 août 1621, du 19 oct., du 26 oct., 16 nov., 29 nov.,
11 janvier 1622, 29 mars, etc., etc.

tâche les y attendait. A l'étude des rôles, au soin de « créer » un personnage conformément aux indications de l'art et de la nature, s'ajoutait une besogne matérielle qui aurait pesé lourdement sur des épaules moins solides. La fiction, c'était pour les acteurs d'incarner des princes ou des saints ; la réalité, moins brillante et plus impérieuse, c'était de manier tour à tour le marteau du menuisier-décorateur, l'aiguille du tailleur-costumier, la guitare du musicien, la plume du copiste. Et lorsque, fourbus de fatigue, ces maîtres Jacques de l'art dramatique montaient enfin sur la scène, il leur restait à gagner la faveur de Valencia. Dure et pressante nécessité ! Vie de comédien, vie de galérien !

CHAPITRE VII.

Les Comédiens chez eux.

Leur moralité. — Où ils logeaient. — Le milieu où ils vivaient. — Péripéties de la vie des actrices. — Rixes et crimes des comédiens. — Un mariage d'acteurs. — Difficultés financières : que faire du pécule économisé ? — Les prêts et les emprunts du chef de troupe. — Constitution d'une troupe comique. — Engagement d'un comédien. — Une troupe sans directeur. — Une troupe qui change de directeur. — Composition de quelques troupes. — Les troupes internationales.

Les comédiens étaient séduits par l'appât d'une existence pittoresque et mouvementée, affranchie de bien des préjugés, féconde en imprévu. Sur ce point, Valencia ne leur laissait rien à désirer, et leur vie privée, tandis qu'ils séjournaient dans la cité du Turia, réserve des surprises et quelques occasions de se scandaliser à qui prend la peine de la considérer.

Les contemporains ne s'y sont pas trompés, et de l'indignation que les désordres des comédiens leur inspiraient, on perçoit encore l'écho dans l'épître que Andrés Rey de Artieda écrivait au marquis de Cuellar. Le probe auteur de *Los Amantes*, quand une fois il a voulu traiter dogmatiquement de l'art dramatique, a trouvé que de tous les problèmes qui s'offraient, il n'y en avait point de plus pressant ni dont la solution intéressât davantage ses compatriotes que celui des rapports entre le théâtre et la morale. L'attention presque exclusive qu'il lui accorde nous avertit à elle seule de l'état d'esprit qui était à cet endroit celui des Valen-

ciens aux environs de l'année 1600, et nous en jugeons encore plus clairement par les détails circonstanciés dans lesquels Artieda se croit obligé d'entrer. Par « théâtre », en effet, il n'entend pas seulement les œuvres, mais encore et surtout les acteurs qui en sont les interprètes ; et si, en fin de compte, il dresse une barrière entre celles-là et ceux-ci, c'est seulement pour affranchir les œuvres d'une compromission dangereuse et pour faire retomber l'opprobre sur les seuls agents d'exécution. Il nous raconte, avec la malice désabusée d'un soldat qui en avait vu bien d'autres, l'histoire de deux ménages d'artistes. De part et d'autre, la femme était charmante, — l'une, doña Laura, danseuse hors ligne — l'autre, doña Pafila Copete, sans rivale pour faire danser les écus et, sur le chapitre des amours, plus ardente que la braise. Auprès d'elles, les maris semblaient d'humbles comparses ; celui-ci, « pétrarquiste » enragé, passait le jour à rimailler et à déclamer ; celui-là, avec des apparences de matamore, était plus poltron qu'un gros lièvre. Comme de juste, ils furent vite supplantés, et dans leur propre intérieur s'installa un intrus, qu'Artieda nomme modestement un « auxiliaire », mais qui usurpa vite toutes les prérogatives du chef d'emploi, y compris celle de pourvoir à la dépense. Or, les deux matrones, châtouilleuses et fortes en gueule, se querellèrent un beau matin jusqu'à en venir aux mains. Vous croyez que les maris intervinrent et tranchèrent le différend ? Loin de là ; ils ne surent que trépigner et beugler. Ce furent les amants qui se substituèrent aux combattantes et, pour elles, ils se mirent à mal comme deux dogues.

L'anecdote, évidemment, ne prouve rien contre la moralité de l'art dramatique et Artieda, pour plaider sa

cause, se donne ici beau jeu. Mais elle éclaire d'un jour fâcheux les mœurs des comédiens. Ils se mariaient volontiers et, dans chaque troupe, il y avait une assez forte proportion de ménages; seulement, la pratique relâchait vite cette union, non point toujours par lassitude réciproque, mais trop souvent par intérêt; on accueillait des amants, on les recherchait peut-être et, en tout cas, on les associait par une sorte d'élargissement du contrat primitif à toutes les vicissitudes de la vie conjugale. Quiconque regardait du côté des coulisses y découvrait « des adultères, des relations infâmes telles qu'il sera sage de les passer sous silence ». C'est Artieda qui le déclare en propres termes, et il ajoute : « Tous les comédiens d'une même troupe habitant ensemble, il s'ensuit que les célibataires s'en prennent aux femmes mariées; ce sont les maris eux-mêmes qui les leur offrent. »

L'accusation n'est point voilée. En croirons-nous l'accusateur sans autre forme de procès? Un document lui donne raison : un rapport adressé à l'Inquisition de Valencia et qui concerne la troupe de Rodrigo Osorio¹. Rien de moins exemplaire, d'après les allégations fort précises de ce rapport, que la vie des collaborateurs de Osorio. La propre famille du directeur montrait une impudeur particulièrement scandaleuse : Magdalena Osorio, fille de Rodrigo, était acoquinée, au vu et au su de tout le monde, avec un acteur nommé Bautista; celui-ci n'en était pas moins légitimement marié, mais comme il

1. Publié par Cotarelo, *Estudios de historialiteraria*, pp. 206-207. Ce document, à ce qu'il paraît, se trouve aux Archives nationales, à Madrid; l'auteur n'en donne pas la cote.

avait pris la précaution de laisser sa femme à Séville, il se consacrait en toute liberté à Magdalena sous l'œil complaisant des parents, qui n'auraient eu garde de protester par crainte d'éloigner de leur troupe un acteur dont le public appréciait le talent. Se sentant nécessaire, et plus nécessaire encore à son directeur qu'à sa maîtresse, Bautista abusait de la situation; sur ses amours avec Magdalena, régulières dans leur double irrégularité, il greffait des escapades dont la délaissée pensa mourir de jalousie; il ne fallut un soir rien moins que des exorcismes et de l'eau bénite pour conjurer les horribles blasphèmes que son dépit lui inspirait. La contagion de ce scandale avait gagné le reste de la troupe; une actrice, Isabel de Torres, surnommée la *Granadina*, accordait toutes ses faveurs à l'acteur Avendaño, malgré une blessure qu'il avait auprès de l'œil droit; elle n'en cachait rien à son mari; elle le menaçait, au contraire, de le faire tuer si d'aventure il la gênait, et cet infortuné, tremblant de peur, allait souvent passer sa nuit ailleurs, sans même qu'on lui sût gré de son renoncement. Isabel de Torres avait donc à sa suite un mari et un amant; Bautista, par une juste réciprocité, avait une épouse et une maîtresse. Rodrigo Osorio groupait autour de lui les deux variétés du ménage à trois.

A quelle date sa troupe donnait-elle ce scandale aux Valenciens? Le document qui nous le révèle ne porte aucune indication de date. M. Rennert cependant le rapporte à 1588, parce qu'il avait connaissance d'un séjour d'Osorio à Valencia au cours de cette année¹.

1. Il est remarquable que si M. Rennert donne la date de 1588 comme ferme à l'article *Osorio (Rodrigo)* dans sa *List of spanish*

Mais nous savons maintenant que Rodrigo Osorio est passé à plusieurs reprises par Valencia, notamment en 1595; et peut-être cette dernière date convient-elle mieux que celle de 1588. Car enfin, pour que Cristóbal de Avendaño s'abandonnât avec la Granadina aux familiarités que l'on a vues, il fallait bien qu'il eût l'âge requis. Or, il vivait et il jouait encore en 1635, et la rude vie que menaient les acteurs n'était point faite pour les conserver jusqu'à un âge extrême. Supposé qu'il ait eu soixante ans en 1635, supposé même que chez lui, en sa double qualité d'Espagnol et d'acteur, la valeur n'ait point attendu les années, il est difficile d'admettre qu'à treize ans, en 1588, il ait mis en déroute le légitime époux de la Torres. Reportons à 1595 l'idylle de leurs amours, il a pour lors vingt ans et il mérite pleinement l'épithète de jeune homme, *mozo*, que notre document lui applique.

En tout cas, la concordance du témoignage d'Artieda et des faits allégués par-devant l'Inquisition est hors de discussion. Elle est même si frappante que l'anecdote contée par le poète peut passer pour une transposition, spirituellement enjolivée, d'une situation dûment constatée dans la troupe d'Osorio et dont la chronique scandaleuse de Valencia ne manqua point de se divertir. *L'Épître au marquis de Cuellar*, publiée seulement en 1605, aurait donc été composée en 1595 ou très peu de temps après. Les théories qu'Artieda y émet, les aperçus qu'il y donne sur le théâtre contemporain, ne contredisent pas cette date.

actors and actresses, il ne l'indique que sous réserves à l'article *Avendaño (Cristóbal de)*.

Les privautés entre comédiens et comédiennes étaient favorisées à Valencia par la cohabitation. Du jour où l'Hôpital posséda un théâtre, c'en fut fini pour la plupart d'entre eux du régime des auberges. On leur donna le logement dans les constructions qui entouraient la cour ou *pati*. Dès l'année 1584, cet usage est établi : ni nuit ni jour ils n'abandonnent le lieu de leurs exploits¹. Cependant, si l'Hôpital donnait un emplacement pour camper, il ne fournissait pas les accessoires de campement. L'*alcaide* ou gardien chef du théâtre s'en chargea ; moyennant une modique rétribution, il offrait aux comédiens un gîte où ne manquaient ni les lits, ni les bons soins, et après la mort de Alonso Maluenda, sa veuve, Francisca Gomis, continua le négoce. Cela n'allait point pour elle sans quelques mécomptes. Des hôtes indéliçats partaient sans solder la note, et Francisca Gomis obtenait à grand'peine de quelques-uns — les plus consciencieux — qu'ils confessassent leur dette par-devant notaire ; il ne restait plus qu'à la recouvrer². Lorsque la troupe était nombreuse, elle détachait chez d'autres logeuses une partie de son contingent. Une certaine Villanueva, dont nous ne savons rien que le nom, logeait chez elle, en 1595, quatre ou cinq acteurs ou

1. PATR. José Riudaura, 14 oct. 1584. Il s'agit de Jerónimo Velázquez, qui doit une certaine somme « ad complementum totius logerii cuiusdam domus dicti hospitalis site et posite in presenti ciuitate in parrochia sancti Stephani in platea vulgo dicta de la Oliuera a toto tempore quo in ea representauit et *permansi* ».

2. PATR. Miguel Jerónimo Chorrutta, 20 déc. 1615 : « Ego Franciscus de mudarra, fabulator pro nunch Val. repertus... recognosco me debere vobis Francisce gomis et de maluenda vidue dicte ciuitatis... duscentas viginti sex dragmas beticas. Et sunt pro habitatione, lectis et seruiciis, siue de possades, llits y seruicis, per me vobis datis et factis vsque in presentem diem. »

actrices de la troupe de Rodrigo Osorio¹, mais le directeur lui-même, avec sa famille et quelques-uns de ses collaborateurs, habitait, comme de juste, dans les annexes et dépendances du théâtre.

A la Olivera, les comédiens se trouvaient au rendez-vous favori de la pègre valencienne. L'aubergiste qui reçoit Don Quichotte à sa première sortie, dans la méchante auberge fréquentée des maritornes et des porchers, énumère, dans un accès d'attendrissement ironique, tous les mauvais lieux de la péninsule où sa jeunesse a perpétré d'inoubliables exploits. Ni les Percheles et les Islas de Riarán à Málaga, ni le Compás de Séville, ni l'Azoguejo de Segovie, ni la Rondilla de Grenade, ni la plage de Sanlúcar, ni le Potro de Cordoue, ni les Ventillas de Tolède ne lui refusèrent une hospitalité dont il abusait, et la Olivera de Valencia lui fut non moins accueillante; il put aussi bien que dans les pires coupe-gorge « y exercer la légèreté de ses pieds et la dextérité de ses mains », voire se signaler aux cours et tribunaux de justice². Ce n'était point le théâtre qui avait attiré à la Olivera cette affluence de malhonnêtes gens; ils y avaient pris leurs quartiers bien avant la fondation du théâtre. La prostitution à Valencia, au temps où elle était sévèrement réglementée et surveillée, avait été reléguée au nord-ouest de la cité, dans les limites du *Partit*, sorte de réserve où les femmes perdues, les *auols fembres*, vivaient en clôture, sans autre diversion que les prêches, qu'on leur venait faire en semaine sainte, sans autre garantie que le bon plaisir du *justicia criminal*,

1. COTARELO, *Estudios de historia literaria*, p. 206.

2. *Don Quijote*, I, III.

qui était le chef de la police municipale. Le *Partit* était exactement sur les rives du Turia ce que fut sur celles de Guadalquivir le trop fameux *Compás*. Mais le *Partit* périlait plus vite : son apogée, que l'on doit placer au début du quinzième siècle, fut suivie d'une si complète décadence que, dès le seizième siècle, les religieuses Augustines de Saint-Joseph occupaient, avec leur couvent, le point central de l'enclave maudite. La morale publique n'y gagna rien. Tout se réduisit à un changement dans les modes et les parages de la prostitution : de surveillée, elle devint libre : des rives du fleuve, elle se transporta dans la direction de la mer, au quartier de la Olivera, qui était aussi celui de l'Université et du théâtre¹.

Le *Partit* existait encore que déjà la Olivera abritait un troupeau de proxénètes. Dès le quatorzième siècle, les religieux de saint Dominique, dont le couvent s'élevait dans ces parages, sollicitaient l'expulsion des courtisanes établies auprès d'eux. Mais il est certain que du jour où toute l'armée du vice fut concentrée sur un même point et à la Olivera, les forces en parurent plus imposantes. Les maisons de jeux, les tavernes pullulaient. Et les plaintes de se multiplier soit contre le célèbre *Bordellet dels Negres*, qui existait dès 1559 mur à mur avec l'Université, soit contre les scènes scandaleuses qui se déroulaient publiquement dans les ruelles et culs-de-sac du quartier. « C'est un fait, constate une ordonnance municipale de 1564, qu'il se commet là bien des vols et des friponneries par la faute de femmes

1. Sur la Olivera, cf. un art. de D. Manuel Calvo Pelarda dans la *Revista de Valencia*, t. III, num. 3, 10 de marzo de 1883, dont nous résumons ici l'essentiel.

dévoyées et d'hommes de mauvaise vie¹. » Rufiens, truands et matamores, courtisanes et entremetteuses, dans une promiscuité où chacun prétendait trouver son bénéfice, passaient des scènes d'amour aux scènes de violence, jouaient indifféremment de l'oil ou du couteau, et terrorisaient les alentours. A l'école d'immoralité, dont ils étaient comme le personnel enseignant, les élèves ne manquaient pas : soldats rentrant d'Italie, prisonniers échappés ou rachetés aux Mores d'Algérie, débarqués de la veille au port du Grao, désireux les uns et les autres de dissiper par de franches repues jusqu'au souvenir de la guerre ou de la captivité.

Le monde très mêlé des acteurs s'accommodait aisément d'un pareil voisinage. On peut craindre que les actrices notamment n'aient tiré parti de la situation. Certaines commerçantes, qui avaient boutique ouverte sur la place de la Olivera, étaient toujours prêtes à leur rendre de bons offices, et de louches tractations se nouaient dans la confusion propice de cette foule. Quels secrets ne nous révélerait pas, si elle retrouvait la parole, cette plantureuse María Velázquez, courtière en bijoux à l'enseigne de la Olivera. Ses complaisances pour un monde interlope furent récompensées comme elles le méritaient : attirée dans un guet-apens, elle y mourut ignominieusement en septembre 1585². Au milieu de ces intrigues, dans le va-et-vient des oisifs et des *pícaros*, circulaient, coudoyant les uns, évitant les autres, les comédiens fraîchement installés à Valencia, d'allure indécise ou le verbe haut, selon qu'ils sollicitaient des

1. « Pues se hacen muchos robos y muchas tacañerías por mujeres erradas y hombres de mala vida. » Cité par Calvo Pelarda, p. 118.

2. B. N. P., ms. esp. 147, p. 730.

bravos pour le lendemain ou que leur succès de la veille les gonflait d'importance; attirant à eux tous les regards, même hostiles, — fiers de toutes les manifestations, même narquoises, — redressant leur taille sous le manteau fané, — obséquieux et altiers, le sourire sur les lèvres et l'inquiétude dans le cœur, un salut toujours prêt pour ceux qui les montraient du doigt, attentifs à répondre au sobriquet dont on les désignait et dont ils se paraient comme d'un nom de guerre, Vergara *el Temerario*¹ ou Andrés de la Vega *el Gran Turco*.

Au logis, bien des ennuis guettaient le directeur de troupe. Comédiennes qui étaient ou se prétendaient malades, comédiens que la police inquiétait à la suite de rixes rarement inoffensives, il n'en fallait pas davantage pour brouiller le programme des spectacles. En 1597, vers la mi-novembre, au moment où Vergara, après une compétition de quelques jours, venait d'obliger Martínez à lui céder la place, la femme de Vergara qui jouait les grands rôles féminins, quoique éloignée encore du terme de sa grossesse, est saisie de violentes douleurs; un avortement se produisit², et si l'on s'en tira avec un chômage de trois jours, on peut juger de l'état où était la malheureuse lorsqu'elle remonta sur la scène.

1. *Livre de Trésorerie*, 1603-1604 : « Ittem en 20 de Juliol [1603] rebí vint y sis lliures, onze y set, de la representacio de Antº de Vergara alias el Temerario. » Le surnom était donné à Antonio de Vergara pour le distinguer de Luis de Vergara, *alias* El Bueno. *Livre de Trésorerie*, 1595-1596 : « A III de juny 1595 que fonch lo primer dia que comensa a representar en la casa de la oliuera Vergara el Bueno rebí 14. 18. 3. »

2. *Ibid.*, 1597-1598 : « a XXVII, a XXVIII y a XXVIII de dit no representaren per serse affollada la muller de Vergara. » Dans le *Contralibre* : « Nos representa perque aborta la muller de Vergara. »

Telle autre actrice, pour des raisons moins intéressantes, mortifiait son public avec désinvolture. María de Córdoba, qui a rendu célèbre le surnom d'Amarilis, surpassa en sans-gêne ses compagnes les plus effrontées. Il est probable qu'elle séjourna à Valencia, pour la première fois, au printemps de 1620; elle appartenait pour lors à la troupe de Pedro de Valdés, qui occupa la Olivera du 19 avril au 8 juillet 1620, et il est vraisemblable qu'elle y revint au terme de l'année 1621 avec la troupe de Tomás Fernández dans laquelle elle était enrôlée, ainsi que son mari. Dès son premier séjour, Amarilis fit sensation. Elle trouva jusque dans la noblesse des admirateurs dévoués; ils s'intéressèrent à elle, même après son départ, et le 16 février 1621, Vich note dans son *Journal* la nouvelle, répandue ce jour-là dans Valencia, qu'Amarilis, la célèbre actrice, avait été mise en prison à Madrid pour ses insolences envers le duc d'Osuna¹. A force de parler d'elle, la curiosité de la revoir s'était surexcitée, et lorsque enfin, en 1628, elle arriva associée avec son mari Andrés de la Vega pour la direction d'une troupe, il y eut en ville un enthousiasme auquel n'échappa point le trésorier de l'Hôpital. Lui que la pratique des chiffres semblait préserver de toutes les effusions, au risque de bouleverser la symétrie de ses écritures, il calligraphie en marge de son registre un gigantesque et exclamatif « Amarilis » : symbole touchant qui prouvait que toutes les personnes, tous les intérêts s'effaçaient devant cette femme.

Les débuts eurent lieu le 24 septembre, et le prélè-

1. *Dietario* de Vich, p. 42 : « Febrero 1621. Martes a 16 se supo que en Madrid havian emparedado a Amarilis, famosa representante, por las insolencias del Duque de Usuna (*sic*). »

vement de l'Hôpital sur la recette s'éleva à 46 livres 2 sous 2 deniers, ce qui semble bien le maximum atteint au cours de la période de 1582 à 1630 : on juge par là de l'affluence qu'il y avait à toutes les places. Commencé en idylle, le séjour d'Amarilis à Valencia s'acheva en tragi-comédie. Elle était engagée, ainsi que sa troupe, jusqu'au 1^{er} janvier 1629 ; mais, le 28 décembre, les administrateurs commirent l'imprudence de lui payer 990 livres qui, vraisemblablement, lui avaient été promises par contrat. Dès lors, n'ayant plus intérêt à plaire, elle se montra insupportable ; elle n'imposa plus aucune contrainte à ses nerfs, car une jolie femme, heureuse et fêtée, est toujours prête à en jouer, et, le 29 décembre, elle bouda dans sa chambre, empêchant la représentation annoncée sans aucun prétexte, sans l'ombre d'une raison, simplement parce que tel était son bon plaisir¹ ! Gageons qu'au lieu des huées qu'elle méritait, les Valenciens lui firent une ovation. De toute évidence, sa grâce était la plus forte.

Pour des raisons moins profanes, une autre actrice laissa à Valencia de profonds souvenirs. On l'appelait Baltasara de los Reyes, mais c'était là un nom de guerre ; les documents légaux la désignent, à plusieurs reprises, du nom très bourgeois d'Ana Martínez². Il est probable que, s'étant placée par ce baptême de théâtre sous l'invocation de Balthasar, qui était l'un des *rois mages*,

1. *Livre de Trésorerie*, 1628-1629 : « A 24 del dit mes de sette comença a representar Andres de la Vega y Re de la Comedia 46.2.2... A 29 de dit [dembre] no y ague Ca perque no volgue representar Amarilis... A 28 de deo pagui a Maria de Cordoua y de la Vega, muller de Andres de la vega, autor de comedias, 990 l. »

2. Cf. Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña*, Madrid, III, 325.

celui-ci lui a fourni, en même temps qu'un prénom, le patronymique (*reyes*) dont elle se parait. Ce pieux patronage la prédestinait au coup d'éclat qui lui valut la gloire. En 1611, tandis que la troupe de Heredia, où elle jouait les premières dames, séjournait à Valencia, par une belle après-midi, en plein spectacle, l'actrice fut illuminée de la grâce divine. En vain son concours avait-il été requis pour mener à terme la représentation déjà commencée de *Saladin*, comédie nouvelle du licencié Damián Salustio del Poyo. En vain, un engagement en bonne et due forme, en vain la présence de son mari Miguel Ruiz qui tenait dans la troupe l'emploi de *gracioso* ou comique, en vain les assiduités d'un amoureux qui à Salamanque avait abandonné pour elle l'Université et la suivait comme une ombre, pesaient sur elle pour la maintenir fidèle à son métier. La-voix de Dieu fit entendre un appel impératif. Baltasara, éperdue et confiante, abandonna les planches, s'enfuit auprès de Carthagène vers un ermitage consacré à saint Jean-Baptiste, où elle avait déjà fait halte en se rendant avec sa troupe à Valencia, et là dans la pratique de la vertu elle expia les erreurs d'une existence aventureuse. Compagne, mari et amoureux coururent à ses trousses; elle ne céda point à leurs sollicitations, elle les gagna au contraire à sa foi nouvelle; d'eux aussi elle fit des ermites, et avec une délicatesse ingénieuse elle gradua les rigueurs de l'ascétisme au zèle encore incertain de ces néophytes. Elle ne vit point de mal à ce qu'ils confondissent parfois leur thébaïde avec la Olivera. Ce dut être une scène charmante que celle où l'actrice Jusepa et le comique Miguel Ruiz, en proie à une crise de nostalgie, obtinrent d'elle la permission d'exécuter au seuil de l'er-

mitage une danse qui leur avait valu sur les tréteaux les applaudissements de la péninsule entière. Sous le froc, pieds nus, la discipline à la ceinture, ils dansèrent, ils chantèrent, pour la gloire de Dieu et l'apaisement de leurs cœurs, un refrain de Galice¹ :

JUSEPA. Galegiño nouo,
[meu] Galegiño,
naon chiles barbado
con tanto chillido.

MIGUEL. Galeguiño nouo,
meu Galeguiño,
mal San Iuan tengades
con vuessó gemido.

JUSEPA. Tres pares de çapatiñas teño.

1. En réalité, cette chanson a été composée par un auteur castillan, qui, avec quelques mots galiciens choisis au petit bonheur et trop souvent déformés, a prétendu donner au texte une apparence étrangère. M. Vicente García de Diego, si compétent sur tout ce qui concerne, de près ou de loin, la Galice, a bien voulu transcrire la chanson en galicien correct :

JUSEPA. Galeg[u]iño nouo,
[meu] Galeg[u]iño,
n[o]n chiles barbado
con tanto chi[l]ido.

MIGUEL. Galeguiño nouo,
meu Galeguiño,
mal San I[o]an te[ñ]ades
con v[o]sso gemido.

JUSEPA. Tres pares de çapatiñas teño.

MIGUEL. Un[h]as tendes por ga[ñ]ar,
o[u]tras tendes por pagar,
e o[u]tras en cas d[o] çapateiro.

Los dos. Tres pares de çapatiñas teño.

MIGUEL. Unas tendes por ganar,
otras tendes por pagar,
y otras en cas del çapateyro.

Los dos. Tres pares de çapatiñas teño.

On conçoit que le théâtre se soit emparé de cette aventure. Trois auteurs, Luis Vélez de Guevara, Antonio Coello et Francisco de Rojas, la portèrent à la scène en collaboration. Leur pièce ne fut imprimée qu'en 1652¹, mais elle est probablement antérieure d'une vingtaine d'années. Le premier acte se passe tout entier au théâtre même de la Olivera : c'est un tableau d'après nature, car l'auteur de cet acte, Luis Vélez de Guevara, avait séjourné à Valencia, en 1599, parmi les pages de l'archevêque de Séville, D. Rodrigo de Castro, à une époque de fêtes publiques et de prospérité dramatique. Ne convient-il pas là-dessus de pardonner à Baltasara de los Reyes sa brusque désertion ? Et au total ne vaut-il pas mieux pour une actrice susciter des *comedias*² que d'en jouer ?

1. En tête du volume *Primera parte de comedias escogidas de los mejores de España...*, año 1652. Con Licencia, en Madrid, Por Domingo Garcia y Morras. Le titre de la comédie est ainsi libellé : « La gran comedia de La Baltasara. La primera jornada de Luis Velez de Guevara, la segunda de D. Antonio Coello, la tercera de D. Francisco de Roxas. » Pour dater l'aventure qui fait le sujet de la pièce, je me fonde : a) sur ce qu'on sait par ailleurs de la vie de l'actrice, aucun document la concernant n'est postérieur à février 1611 ; b) sur le séjour de la troupe de Heredia à Valencia, dont les dates ne sont pas certaines, mais qui a pu se placer dans la seconde moitié de l'année 1611 (cf. le tableau de la page 129) ; c) sur certains vers de la comédie qui montrent qu'au moment où la conversion de Baltasara s'est produite, le divorce entre les Provinces-Unies et la Flandre était déjà consommé et officiellement reconnu (f. 2 rectob) ; or, la *Trêve de douze ans* est du 9 avril 1609.

2. On trouvera une analyse, d'ailleurs fort médiocre, de *La Bal-*

Les démêlés des acteurs entre eux ou avec leur directeur avaient de plus terribles conséquences, surtout lorsque s'y ajoutaient des rivalités de troupe à troupe. Dans la première quinzaine de décembre 1581, Francisco Osorio et sa femme Beatriz Hernández y de Osorio étaient installés à Valencia avec tous leurs gens. La troupe de Mateo de Salcedo ne tarda pas à y arriver et avec elle l'acteur Melchor de León. Se disputa-t-on les emplacements disponibles pour jouer? et León prit-il le parti de son directeur? ou bien entre lui et Francisco Osorio y avait-il un vieux compte à régler? Le fait est qu'ils en vinrent aux mains, et Osorio reçut en pleine face un coup qui lui mit l'œil gauche dans le plus piteux état. L'autorité compétente fut saisie d'une plainte, et il allait en cuire à Melchor de León lorsque des personnages d'importance s'interposèrent. Ces médiateurs — (c'étaient peut-être les administrateurs de l'Hôpital, intéressés à ce que des représailles ne fussent pas exercées sur la gent comique) — obtinrent que Osorio, tant au civil qu'au criminel, se désistât de tous ses droits le 18 décembre, par-devant le greffier de la Royale Audience; sa femme renouça de son côté, le 19 décembre, à se prévaloir du dommage subi par son mari¹. En

tasara dans Casiano Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*.

1. PATR. Minutes de Franc^o Jerónimo Victor, 1581, 19 déc. : « La honor. beatriu hernandez y de osorio muller de franc^o osorio auctor de farses resident en Val. Ates y considerat que estos dies propassats y ha hag...questio entre lo dit mon marit y Melchior de leon representant, en la qual questio lo dit mon marit reb... en lo vll squerre vn colp de qual... mal y com entre dit mon marit y lo dit Melchior de leon se ha fermat... tregua y ha... renunctit tot dret ciuil y criminal ab acte fermat en poder del scriua de la real Audientia en lo dia de ahir. E com per interuencio de algunes notables persones per part

échange de quoi Melchor de León versa à sa victime une indemnité de 80 réaux castillans, qui avait été calculée à raison de 4 réaux par jour pour incapacité de travail, plus les frais de médecin, chirurgien et pharmacien. Dès le 5 janvier 1582, León s'était acquitté de sa dette et la paix régna à nouveau dans la cité des comédiens.

Elle fut troublée dans des circonstances particulièrement graves, en 1609¹, par Alonso de Olmedo. Audaacieux comme un jeune homme (il n'avait débuté au théâtre qu'en 1600), insouciant et ne portant encore le poids d'aucune responsabilité (il ne sera chef de troupe qu'à partir de 1616), il tua, dans des circonstances que nous ignorons, probablement au cours d'une querelle, un bourgeois valencien, Pedro Llopiz, connu et solidement établi dans la cité. Le coupable échappa, par une

del dit Melchior de leon sia estado... etc., etc. » Ellè renonce pour sa part à toute poursuite. [Le document reproduit est en très mauvais état, les points de suspension (sauf à la fin) indiquent un trou du papier.] Autre document du 5 janvier 1582 (minutes de Victor) : « ... francº osorio... y beatriu hernandez y de osorio... confessen hauer hagut y rebut de Melchior de leon... huytanta reals casts. ab los quals... per tot y qualseuol dret quels competeixca y puixca competir per raho de... quatre reals casts. que lo dit Melchior de leon se hauia obligat donar y pagar cascun dia al dit francº osorio mentres duras la cura de vn colp que lo dit osorio hauia rebut en lo vll squerre en los quals dits LXXX Rs. se entenen y comprenen lo que se ha gastat y se ha de gastar en dita cura axi de metge, çirurgia com de mediçines necessaries pera dita cura... ».

1. Nous savons qu'en 1610 Olmedo était enrôlé dans la troupe de Riquelme (Rennert, *op. cit.*, p. 540). Or, Riquelme était à Valencia à la fin de 1608; il y cessa ses représentations le 8 décembre, mais il est possible qu'il s'y soit attardé jusqu'aux premiers jours de 1609. Si Olmedo appartenait dès ce temps-là à la troupe de Riquelme, l'affaire qui nous occupe se placerait donc tout à fait au début de l'année 1609.

fuite précipitée, au châtement qu'il avait encouru ; et il prit bien soin, désormais, que ses pérégrinations le fissent toujours passer au large, très au large de Valencia. Un jour vint cependant, en octobre 1619, où il estima que le temps avait fait son œuvre, supprimant jusqu'au souvenir de son crime. Comme d'ailleurs il était maintenant devenu un acteur célèbre qui honorait une cité par sa présence, il obtint pour lui et les siens un sauf-conduit du vice-roi. Il se croyait certain de n'être pas inquiété. Mais l'Inquisition veillait ; Pedro Llopiz était de son vivant familier du Saint-Office, elle se considérait comme chargée de venger sa mort. Dès le 15 octobre, une partie de la troupe de Olmedo était déjà arrivée à Valencia ; lui-même était annoncé pour l'un des jours suivants, il comptait débiter le 29 à la Olivera. Les Inquisiteurs valenciens ne perdirent pas une minute ; le 15 octobre, ils expédièrent au Grand Inquisiteur une lettre urgente, où ils établissaient leur droit à évoquer cette affaire et la nécessité de ne la point négliger. Ah ! le beau procès qu'ils rêvaient ! et comme aux raffinements d'une instruction criminelle ils seraient heureux d'ajouter les péripéties d'un conflit avec le pouvoir civil, qui avait octroyé le sauf-conduit ! Hélas ! toute cette machine croula : le Grand Inquisiteur, qui n'avait aucune envie de contredire l'autorité royale, envoya le 22 octobre une réponse, non moins urgente que la demande, ordonnant de ne rien entreprendre contre Olmedo¹. La

1. A. H. N. — Inqon de Valcia, *Registro de cartas del año 1618 á 1628*, fol. 125, 19 oct. 1619 : « En el año pasado de mil seiscientos y nueue sucedió en esta ciudad que Olmedo comediante mató á Pedro llopis, familiar deste Sto offo, y con su fuga y no hauer buelto mas a esta tierra se a detenido desde entonces la prosecucion y processo

prudence exigeait ce sacrifice : que les mânes du familial s'en accommodent comme elles pourront !

En la personne d'Olmedo, l'Inquisition de Valencia prétendait châtier un crime commis sur l'un des siens ; elle n'en voulait nullement à la profession qu'il exerçait, pareille en cela au clergé séculier, qui admettait les comédiens sans aucune réserve au sacrement du mariage. Entreprise compliquée que le mariage d'un comédien ! Ses perpétuels changements de résidence l'obligeaient à d'onéreuses et interminables formalités. Juan de Giraldes en fit l'épreuve. Les documents qu'il lui a fallu réunir pour convoler en justes noces, remplissent tout un dossier dans les archives du Palais archiépiscopal de Valencia¹. Il appartenait à la troupe de Luis de Vergara qui, après un premier séjour à Valencia, partit le 21 ou le 22 janvier 1595 dans la direction de Cuenca. C'est là que Juan de Giraldes se détermina à épouser Mariana de Velasco. La fiancée était, elle aussi, une enfant de la balle, et elle devait fournir au théâtre une belle carrière ; elle acquit la réputation, aux environs de 1623, sous le surnom de la *Candada*, qui lui venait de Luis Candau, son second mari, auquel elle garda jusque dans la mort une touchante fidélité. On ne sait

de su causa hasta aora que nos an dado noticia que el dicho comediante viene a representar a esta ciudad y que para ello a llegado ya parte de su compa y que todo esto es con seguro y guiaje que el Virrey le a dado por el dicho delicto, y como el conocimiento y castigo del pertenesse a este Sto officio... nos hallamos obligados a tratar dello. » Réponse de l'Inquisition centrale : « ... y visto todo ha parecido que por ahora no haga v. s. novedad en este caso, dándonos luego cuenta del estado quel proceso tiene. »

1. *Liber licenciarum Curie ecclesiastice Valentin, de Anno MDLXXXX Vº.*

rien d'elle à la date de 1595, tout juste ceci qu'elle était fort jeune, puisqu'elle devait vivre encore jusqu'en 1649. Le fait est que ses yeux de Salmantine séduisirent l'inflammable Andalou qu'était Giraldes (il était né à Cordoue), et le 5 février 1595 ils se marièrent solennellement (*se desposaron*), à la mode de ce temps, par-devant Agustín Portero, curé de la paroisse Saint-Étienne, à Cuenca. Ils avaient obtenu la dispense des trois publications prévues par le Concile de Trente, pour la raison que, si les dites publications étaient faites dans leur ville natale, il se trouverait des gens qui s'opposeraient au mariage par pure méchanceté¹. La cérémonie se fit à l'auberge de Diego Pérez de Teruel, surnommé *el Viejo*, laquelle était à Cuenca le gîte de notre troupe comique. Les témoins furent : Diego Pérez l'aubergiste, le licencié Matías de Mora, le licencié Solís, et Luis de Vergara, le directeur de la troupe. Au recueillement des prières succéda vite l'allégresse d'une franche repue : Diego Pérez servit à l'assistance une collation, que le vin épais du pays dut animer d'une gaieté en rapport avec la condition des convives².

Il restait maintenant à confirmer, par l'imposition du voile (*velaciones*), le mariage déjà béni à la face de l'Église, et comme la troupe, dès la fin de février, aban-

1. « ... si se hiciessen las tres amonestaciones que el sancto concilio de trento manda, abria personas que se lo impidiessen de malicia... »

2. Déposition de Diego Pérez, recueillie à Cuenca le 27 février 1595 : « ... dixo que lo que pasa es que este testigo conoce a Juan giraldes e marianna de velasco farçantes... Sabe este testigo que se an desposado segun orden de la sancta madre yglesia... y este testigo les dió colacion a los que se allaron en el dicho desposorio. »

donna Cuenca et que d'ailleurs le Carême interdisait la célébration d'une messe nuptiale, force était de se munir, avant le départ, de toutes les pièces justificatives. Juan de Giraldes n'y manqua point : enquête, acte de mariage, il emporta avec lui une liasse de papiers dûment scellés et il décida d'en faire usage à Valencia, lorsque la troupe de Vergara y reviendrait en juin pour un second séjour. Dès son arrivée, au début du mois, il multiplia les démarches ; enfin, le 26 juin, en l'église Saint-Étienne, qui était la paroisse de la Olivera, le voile fut imposé aux conjoints ; un prêtre du clergé paroissial et le sacristain servirent de témoins¹. Heureuse conclusion d'une entreprise matrimoniale plus compliquée que l'intrigue d'une comédie ! Les nouveaux époux restèrent à Valencia jusqu'à la mi-août, puis ils partirent pour Grenade où leur troupe allait jouer en novembre une comédie de Lope, intitulée : *El leal Criado*².

Des écarts de conduite ou les événements de la vie familiale mettaient les comédiens en rapport avec les autorités religieuse ou judiciaire. Les ennuis qu'ils en éprouvaient étaient peu de chose auprès de ceux qui leur venaient de leurs créanciers. Car voilà bien l'endroit où le bât les blessa constamment : ils ne purent presque jamais faire honneur à leurs affaires, — trop

1. « Dilluns a 26 de Juny del present ani [1595] oiren missa nupcial i reberen la benediccio de la iglesia juan giraldes, representador de comedies, natural de la ciutat de cordoua del regne de castella, i mariagna de uelasco, natural de salamanca. foren testimonis mossen juan periz, beneficiat en sant esteue, i domingo morato, escola de s. esteue... »

2. Rennert, *op. cit.*, p. 627.

dépensiers aux jours d'abondance, trop insoucians aux jours de misère.

Disons-le bien vite à l'honneur de la corporation : la vertu bourgeoise d'économie, eut parmi eux quelques adeptes, tel l'excellent Juan de Contreras qui, dans la troupe de Abagaro Francisco Baldi, s'était lentement constitué, vers 1582, une réserve de 168 réaux castillans, à 34 maravédís chacun. Le malheur, c'est que du jour où il l'eut constituée, il se trouva fort empêché de la mettre en sûreté. Impossible de l'exposer avec lui aux hasards des grands chemins ou des auberges. Il découvrit enfin à Madrid un fabricant de brodequins, l'honorable Francisco Camacho, qui offrait assez de garanties pour que le dépôt pût lui être confié². C'était déplacer la difficulté, ce n'était pas la résoudre. Car comment Contreras, qui résidait si souvent hors de Madrid, pourrait-il, le cas échéant, revendiquer son bien et en prendre possession ? Le jour où il jugea bon d'en venir là, comme il se trouvait à Valencia, il lui fallut profiter de l'occasion d'un camarade qui se rendait à Madrid ; il lui délégua ses pouvoirs, et Camacho, du même coup, se trouva autorisé à rendre à Nobles ce qui appartenait à Contreras. Mais, pourquoi donc les comé-

2. PATR. Minutes de Francisco-Jerónimo Victor, 3 janvier 1583 : « Sepan quantos esta carta de poder vieren como yo Juan de contreras, representante en la compaña de Abagaro frano baldi, auctor de comedias, residente al pnte. en la ciudad de Valen., otorgo y conosco que doy y otorgo todo mi poder... a vos el honrrado luis melendez de nobles, representante en la dha. compania, que estays pnte. specialmente para que por mi... podays pedir y demandar... del honrrado francisco camacho, borseguinero, vezino de la villa de Madrid, todos aquellos ciento y sesenta ocho reales castellanos de a treynta y quatro marauedis cada vno; los que les le di [*sic*] encomendados para que me los guardase. »

diens auraient-ils thésaurisé, si tant de complications les empêchaient de jouir de leur épargne?

En règle générale, leurs embarras financiers leur venaient d'une pratique exactement contraire, je veux dire : des emprunts qu'ils contractaient avec prodigalité. On est tout surpris, à lire les documents anciens relatifs aux comédiens, de constater, d'une part le grand nombre de prêts qu'ils sollicitaient, d'autre part la facilité avec laquelle les prêteurs leur consentaient des créances médiocrement ou nullement garanties. C'était, bien entendu, le chef de la troupe qui ressentait le plus souvent la disette d'argent et avisait aux moyens d'en avoir. Mais il lui arrivait parfois que ses comédiens lui appliquassent la peine du talion. Le 20 février 1582, Melchor de León, qui venait de payer à Osorio de coûteux dommages-intérêts, se fit remettre par son directeur Mateo de Salcedo, sous la forme d'avance, une somme de 300 réaux castillans, qui devait être remboursée au cours des représentations ultérieures par un prélèvement quotidien de 16 réaux sur le salaire de León et sur celui de sa femme, Mariana Ortiz y de León¹. Le direc-

1. PATR. Minutes de Francisco-Jerónimo Víctor, 20 février 1582 : « Sepan quantos esta carta de encomienda vieren como yo Melchior de Leon, representante en la compañía de vos Matheo Salzedo, autor de comedias, residente al presente en... Valencia..., digo y conosco... que tengo encomienda y real deposito de vos el dho. Matheo Salzedo... trezientos reales casts. de a 34 maravedis cada uno, los quales me haueis encomendado..., los quales trezientos reales casts. de dicha moneda hos prometo restituir y tomar desta manera, es a saber que se han de quitar en [*papier troué*] representaciones que se han de hazer por mi y por marianna ortiz y de leon, mi mujer, en vra. compaña contando desde el dia y fiesta del Smo Sacramento primero viniente deste presente anyo 1582 a razon de deziseys reales casts. de dha. moneda por cada representacion. »

teur, cette fois, avait condescendu aux besoins de son collaborateur.

Rarement il pouvait se permettre pareille générosité. Il réclamait du secours plutôt qu'il n'en accordait. A vrai dire, la situation financière des directeurs s'améliora du jour où l'Hôpital se constitua leur banquier, escomptant leurs recettes futures, avançant à titre gracieux l'indispensable entrée de jeu. Mais cette procédure ne s'est établie que par un progrès tardif. Dans les premiers temps de l'exploitation de la Olivera, l'Hôpital attendait que les comédiens fussent au-dessous de leurs affaires, sans se rendre compte qu'il les y laissait tomber infailliblement en les abandonnant à eux-mêmes; alors seulement il intervenait et se comportait exactement comme n'importe quel créancier, ne concédant aucun avantage à ceux dont il semblait, à Valencia, le tuteur naturel. Nous en avons la preuve dans un accord du 14 octobre 1584, intervenu entre l'Hôpital et Jerónimo Velázquez. Celui-ci, qui devait donner à la Olivera sa dernière représentation le 15 octobre, n'avait pas encore payé à l'Hôpital 600 réaux castillans dont il lui était redevable; on lui consentit un délai, mais on ne lui diminua pas un denier sur la dette et on exigea qu'il fournit un garant en la personne du magnifique Francisco Corts, *aromatarius*¹. Nous sommes loin encore du temps où l'Hôpital accordera aux troupes comiques des primes alléchantes. Il n'a pas encore compris que sa prospérité et la leur étaient intimement liées.

Aussi est-ce d'un autre côté, du côté des profanes, que les comédiens en quête d'argent se tourneront. Un

1. PATR. Minutes de José Riudaura.

Sévilan, Martín de Aguirre, qui était acteur au service d'Alonso de Cisneros, n'emprunta, lorsque le besoin s'en fit sentir, ni à son directeur, trop indigent, ni à l'Hôpital, trop impitoyable. Il mit la main (Dieu sait après quelles laborieuses recherches!) sur un apothicaire, le magnifique Ramón Florença, qui lui compta en bel argent sonnant 136 réaux castillans, et accepta en échange une promesse de remboursement pour le Carnaval de l'année suivante¹. Était-ce chez Florença la candeur d'une âme naturellement confiante? ou dissimulait-il, sous les apparences d'un prêt gratuit, des combinaisons d'usurier? Nous n'en savons rien; mais dans l'un et l'autre cas, quelle imprudence chez un bourgeois d'exposer ses chers écus aux incertaines entreprises d'un comédien errant!

En vérité, Florença était un brave qui ne tremblait devant aucun danger. Le même jour où il remettait à Aguirre la somme indiquée, il consentait au chef de la troupe, à Alonso de Cisneros, un prêt beaucoup plus important de 460 réaux castillans. Ce prêt, bien qu'endossé par Cisneros, ne lui était pas destiné. Il était réservé au paiement de sa troupe qui, depuis plus d'un

1. PATR. Minutes de Francº Gerónimo Víctor, 18 novembre 1584 : « Sepan quantos esta carta de encomienda y obligacion vieren como yo, Martín de aguirre, farsante, compañero de Alonso de cisneros, comico o autor de comedias, vezino de la ciudad de Seuilla, al presente residente en la muy noble ciudad de Valencia de Aragon, otorgo y conosco que tengo en mi poder encomendados y en real deposito de vos, el magº Ramon florença, boticario de la dha. ciudad de Valencia..., en dinero contado çiento y treinta y seys reales castellanos de a XXXIIII marauedis cada uno... prometo y me obligo de restituhir y pagar a vos y a los vuestros o a quien vuestro poder tuuiere los dichos çiento y treynta seys reales... para el dia de carnestoliendas primero viniente del año de mil quinientos ochenta y cinco... otorgue la presente carta de encomienda y obligacion... hoy domingo que contamos diez y ocho dias del mes de nouiembre... »

mois, était en panne à Valencia dans une piteuse situation. Le 16 octobre 1584, elle avait dû quitter les Santets où elle jouait depuis le 8 juillet et elle n'avait eu, à partir de ce moment, d'autre occupation que d'applaudir aux succès de Gaones à la Olivera¹. Amère dérision pour des acteurs en rupture de théâtre! Pas un denier en poche et aucun espoir d'en gagner! Il fallut que Florença payât les salaires de la troupe pour qu'elle pût enfin prendre son vol. Il remit au nom de Cisneros, et en grevant celui-ci d'une dette équivalente, 130 réaux à Diego Navarro, 330 réaux à Martín Aguirre (le même qui obtint de Florença un supplément particulier), 50 réaux à Bartolomé de Santillana et à Jerónimo Rodríguez². Les comédiens empochèrent l'argent, et leur

1. *Livre de Trésorerie*, 1584-1585 : « Item a 16 de octº Sisneros en la casa del santets... Item a 18 en la casa de la Oliuera gaones comença a representar... » Les jours suivants, il n'y a jamais qu'une représentation par jour, donnée évidemment à la Olivera, et encore la série est coupée de quelques chômages. Mais qui donnait cette série de représentations? Cisneros ou Gaones? Gaones, à n'en pas douter; sans quoi l'expression *comença a representar* employée à propos de lui le 18 octobre, n'aurait aucun sens. Tout au plus peut-on admettre que Cisneros obtint, à de rares intervalles, de monter sur la scène avec sa troupe à la place de Gaones.

2. *PATR. Minutes de Francisco Jerónimo Víctor*, 18 novembre 1584 : « Ego, Aliphonsus de Cisneros, comicus siue comediarum auctor, oriundus et vicinus Toleti, nunc vero Valentie... repertus..., confiteor, et in veritate recognosco vobis, discreto Raymundo florença, farmacopeo,... me tenere a vobis in puram comandam et reale depositum quadringentos sexaginta regales castellanos quos pro me et me volente et consentiente dedistis et tradidistis personis sequentibus, hoc est Didaco nauarro centum triginta regales, Martino de aguirre trecentos triginta regales, Bartholomeo de santillana quinquaginta regales et Hieronymo rodrigues, comitibus et familiaribus meis. » Il y a une erreur dans ce document : 130 réaux à Navarro, 330 à Aguirre, 50 à Santillana et 50 à Rodríguez, cela fait au total 560 réaux (et non 460, comme dit le texte).

directeur, au moins d'après les minutes notariales, ne donna d'autre garantie de remboursement que sa bonne volonté.

Un chef de troupe n'empruntait pas indifféremment à toutes les époques de l'année. Le besoin l'en prenait surtout, comme une sorte de maladie périodique, au moment du Carême, et ce besoin était si prévu que dans certains contrats conclus entre l'Hôpital et les comédiens on en faisait état. Le 17 janvier 1625, Juan Martínez traite avec le trésorier de l'Hôpital pour soixante représentations, et le trésorier, de son côté, s'engage à verser aux mains de Martínez, le premier jour de Carême, 1.500 réaux à titre de prêt¹. Cette avance à pareille date n'avait point seulement pour objet d'adoucir aux comédiens les rigueurs du chômage; elle visait surtout à mettre le chef de la troupe en état de renouveler son personnel par de nouveaux engagements. L'Hôpital avait tout intérêt à ce que les acteurs destinés à passer par la Olivera fussent triés sur le volet, et il facilitait cette sélection au directeur en lui ouvrant largement les réserves pécuniaires de la maison. En mars 1624, Roque de Figueroa obtint pour cet objet 100 livres que la Banque de Valencia lui paya au compte de l'Hôpital, et il déclarait lui-même dans son reçu que cette somme était destinée « à réformer sa compagnie pendant le présent Carême² ». Il est clair qu'un directeur, qui entamait des

1. PATR. Minutes de Lorenzo Villareal, 17 janvier 1625.

2. PATR. Minutes de Lorenzo Villareal, 1^{er} mars 1624 : « Nos Rocus de Figueroa, autor comediarum, et Marianna auendanyo conjuges... recognoscimus debere administratoribus hospitalis generalis... centum libras quas... ego dictus Rocus de figueroa habui et recepi per tabulam cambiï valentie *pera reformar la nuestra companyia esta quaresma*... » Cette *tabula cambiï*, c'était une banque

pour parler avec les acteurs en mal d'engagement, était assuré du beau rôle pour peu qu'il pût faire entendre des arguments dans le genre de ceux que l'Hôpital mettait à la disposition de Martínez ou de Figueroa.

C'est pendant le Carême que dans l'Espagne entière les troupes comiques s'organisaient ou se réorganisaient. A Valencia comme ailleurs, bon nombre d'engagements furent signés à pareille époque : les uns se rapportent à un seul acteur, les autres à l'ensemble d'une troupe. Dans les deux cas, les obligations du directeur envers ses comédiens étaient multiples et très variées ; elles concernaient le salaire, les frais de voyage, les frais de table et de logement.

Le salaire était en rapport non avec la durée de l'engagement, mais avec le nombre de représentations réellement données. Les comédiens appartenaient pour une année entière à la troupe de leur choix, à compter du Carnaval ou de Pâques, mais ils n'étaient payés que les jours où l'on jouait. Le cachet qu'on leur accordait variait à peine de l'un à l'autre, comme si on faisait mal la différence entre les mérites de chacun. En février 1582, Nicolás de los Rios, Juan de Biedura, Alonso de Ribera et Jerónima Carrillo, son épouse, signent individuellement des contrats qui les lient à Mateo de Salcedo ¹. Un seul d'entre eux (c'est Juan de Biedura) touchera 5 réaux castillans par représentation, quoiqu'il se reconnaisse sans fausse modestie des talents d'acteur, de musicien et de chanteur ; tous les autres, l'actrice aussi bien que les acteurs, recevront chaque fois 5 réaux et demi,

municipale, la Taula, qui fut longtemps installée dans le gracieux édifice de la Lonja.

1. Cf. Appendice I, p. 247.

aussi bien pour les spectacles ordinaires que pour les spectacles extraordinaires, ceux par exemple, que l'on donnait chez un particulier ou lors d'une fête publique. Pour la Fête-Dieu — que la troupe soit chargée ou qu'elle ne le soit pas de jouer, dans la ville où elle se trouve, les *autos* habituels — le directeur versera à chacun une gratification de 5 ducats et demi (le ducat valant 11 réaux castillans); seul Biedura se contentera de 5 ducats, puisque décidément, malgré la variété de ses aptitudes, il vaut moins que ses compagnons.

Les comédiens d'esprit ingénieux n'avaient guère qu'un moyen d'arrondir leur maigre salaire, et ils sont nombreux ceux qui en ont usé : c'était de se transformer, d'acteurs qu'ils étaient, en auteurs qu'il y avait profit à être, composant eux-mêmes des comédies ou adaptant aux aptitudes de leur troupe des comédies passées dans le domaine public. Salcedo, en la personne de Nicolás de los Rios, avait eu la chance de mettre la main sur un de ces protégés de l'art dramatique, capable de tenir tous les rôles, et même celui de poète; il en profita, mais ne jugea point nécessaire de grossir pour cela la quote-part de 5 réaux et demi qu'il lui avait assignée sur les bénéfices de chaque représentation. Il lui prescrivit seulement qu'il employât les loisirs du Carême à élaborer une comédie nouvelle, puis à faire le voyage de Valencia à Tolède, où, sans doute, la troupe allait débiter après le Carême, et pour les deux choses, voyage et comédie, il lui consentit un versement extraordinaire de 142 réaux castillans, ce qui donne à penser, vu que 100 réaux environ étaient destinés au voyage, qu'en ce temps-là un directeur de troupe pouvait jouer au mécène sans compromettre ses finances.

Si Nicolás de los Rios touchait d'avance de son directeur l'argent nécessaire au voyage, c'est que, par exception, il allait voyager isolément. D'ordinaire, la troupe entière faisait route en une seule caravane, dont l'organisation et les frais incombait au directeur. C'était un principe absolu que les comédiens ne s'occupaient en rien — ni matériellement, ni pécuniairement — des transports à travers la péninsule. Les contrats qu'ils signaient leur garantissaient qu'ils ne chemineraient point à pied ; une monture ou une voiture étaient mises à leur disposition ; tout leur effort se limitait à s'installer sur l'une ou sur l'autre.

Pour les frais d'auberge, c'est encore le directeur qui les supportait, mais il y pourvoyait de deux façons : ou bien il nourrissait le comédien, lui garantissant par contrat qu'il mangerait à sa faim, qu'il boirait à sa soif, ou bien il évaluait à forfait pour chaque comédien la dépense quotidienne, et il lui en versait le montant. L'une et l'autre combinaison était pratiquée dans la même troupe ; Mateo de Salcedo pourvoyait en nature à la subsistance de Juan Biedura, mais en espèces sonnantes à celle de Rios, de Ribera et de son épouse. Il est probable que les comédiens, déjà connus et appréciés, avaient seuls assez d'autorité pour imposer de ce chef au directeur une contribution en argent, qui équivalait pour eux à un gage d'indépendance, mais pour lui à un supplément de dépense.

Les vêtements de théâtre appartenaient, ainsi qu'on l'a vu, au chef de la troupe, mais celui-ci s'en dessaisissait, le cas échéant, pour s'acquitter de ses dettes. En 1582, Salcedo, comme il l'avait fait pour Rios, avance à Ribera et à Jerónima Carrillo y de Ribera une somme

de 200 réaux (100 réaux par tête) pour le voyage de Tolède, mais il ne leur remet que 120 réaux en espèces, le reste en déguisements comiques, soit qu'ils en constituassent à leur usage un vestiaire privé, soit qu'ils les revendissent au plus offrant. Qu'on se souvienne, d'autre part, des innombrables coffres bourrés de vêtements que l'Hôpital acceptait, au dix-septième siècle, en garantie des prêts consentis, et l'on se persuadera que, dans le monde des théâtres, les hardes destinées à la parure ou au travestissement des acteurs étaient une monnaie d'échange qui avait en quelque sorte cours légal.

A l'ordinaire, le retour du Carême n'était point, pour les directeurs de troupe, le signal d'un renouvellement complet de leur personnel. Ils remplaçaient quelques pensionnaires, en prenaient un ou deux en surnombre si les affaires étaient prospères, mais toujours ils procédaient par engagement *individuel*. Dans quelques cas plus rares, mais d'autant plus curieux, le directeur constituait une troupe entièrement nouvelle, soit qu'il exerçât pour la première fois les fonctions directoriales, soit qu'il jugeât opportun de faire peau neuve; dans ce cas, l'engagement était *collectif*, mettant en présence le directeur d'une part, d'autre part tous les acteurs de sa compagnie. Un saltimbanque italien, originaire de Ferrare, Juan Jacome, se trouva amené, en septembre 1581, à former, sous sa direction, une troupe comique qui partit de Valencia pour courir la péninsule. L'acte constitutif est du 26 septembre¹, et ses dispositions nous montrent que les participants étaient les associés encore plus que les subordonnés de Juan

1. Cf. Appendice II, p. 250.

Jacome. L'objet de l'association était de donner des représentations et de jouer des farces tant à l'intérieur de Valencia que hors de Valencia. Seul Juan Jacome, qui possédait l'agilité du corps plutôt que celle de l'esprit, devait se livrer à des exercices de voltige et exécuter d'autres tours de force sur un cheval, et, soit dit en passant, le fait qu'une troupe pouvait, dans le même local, pratiquer le drame et l'équitation, ne nous laisse aucune illusion sur l'aménagement plus que rudimentaire des locaux réservés aux spectacles. Depuis le départ de Valencia jusqu'à l'installation dans une autre cité, Juan Jacome pourvoira entièrement aux besoins de sa troupe ; il payera les montures qui transporteront gens et bagages, et il procurera tous les costumes nécessaires pour les représentations, mais il ne consentira tous ces avantages qu'à titre de prêt, dont il se payera lui-même, les représentations une fois commencées, sur la recette quotidienne. Dès qu'il aura été intégralement remboursé, le régime convenu entrera en vigueur, et il a pour base le partage de la recette quotidienne entre le directeur et ses acteurs ; le directeur recevra une part et demie, chacun des sept acteurs titulaires aura droit à une part ; quant au huitième acteur, Luis de la Fuente, son sort dépendra non du directeur, mais de deux acteurs, Juan Bautista Zúñiga et Juan de Tapia, qui, sur leur prélèvement particulier, lui verseront 3 réaux castillans par représentation et pourvoiront à tous ses besoins. Étrange combinaison, qui institue dans la troupe une hiérarchie à deux degrés, une comptabilité en partie double ! Sur la part que les sociétaires recevront, ils subviendront, comme bon leur semblera, à leur entretien ; Juan Jacome ne s'occupera plus d'eux

que pour régler les intérêts communs et pour gérer la masse (*el muntó*), sur laquelle seront payés les frais de local et de publicité. Le local, c'était la cour d'une auberge; la publicité, c'étaient les roulements de tambour du crieur public.

Juan Jacome, au moment où il a signé la charte de sa troupe, avait des réserves d'argent assez considérables. La preuve en est dans la facilité avec laquelle il accorde, sous réserve de remboursements ultérieurs, des avantages onéreux à quelques-uns de ses pensionnaires. A Juan de Tapia, il remet 100 réaux pour qu'il puisse s'acquitter d'une dette envers Pedro de Saldaña, acteur et directeur. A Luis de la Fuente, il paye un costume ordinaire, au choix de l'intéressé pour la couleur et la qualité du drap. Enfin (et c'est ceci surtout qui découvre la prospérité de ses finances), il se fait céder à prix d'or par Pedro de Saldaña quatre des acteurs que lui-même va engager et qui jusque-là appartenaient à la troupe de Saldaña. A ces acteurs, Tapia, Fuente, Padilla et Guerra, Saldaña devait de l'argent, au total 250 réaux; Juan Jacome se charge de leur payer ces salaires arriérés sans autre garantie qu'un billet daté du 3 octobre 1581, dans lequel Saldaña reconnaît sa dette envers Jacome. Le 28 septembre, il remet à chacun son dû, s'assurant par la même occasion le concours dévoué de ceux dont il était le sauveur¹. Quant à Saldaña, allégé de ces créanciers, il quitta Valencia pour Madrid, où il débuta le 24 décembre 1581, avec une troupe probablement reconstituée, au *corral* de la Puente².

1. Voyez document du 3 octobre 1581, p. 252.

2. Cf. Rennert, *op. cit.*, p. 351.

De combien d'acteurs se composait chaque troupe? Comment se répartissaient entre eux les différents rôles? Nous ne pouvons rien dire là-dessus, parce que la liste de chaque troupe, telle que nous la reconstituons d'après les documents contemporains, n'est pas nécessairement complète et que peut-être en dehors des noms sauvés de l'oubli elle comprenait plusieurs autres collaborateurs. Le tableau suivant résume les renseignements recueillis à diverses sources¹ sur la composition de quelques troupes qui ont passé par Valencia entre 1580 et 1630; il indique en marge la date à laquelle la troupe était ainsi constituée, il imprime en capitales le nom du directeur, il note, quand il y a lieu, le rapport de parenté des acteurs entre eux, la ville où ils sont nés, celle où ils résident légalement. Il ne prétend nullement à donner pour chaque troupe une énumération complète. Pour deux de ces troupes, celle de Lastra en 1621 et celle de Olmedo en 1626, il y a probabilité, pour celle de Jacome en 1581 il y a certitude qu'aucun acteur n'y a figuré en dehors de ceux cités ci-dessous, mais pour les autres troupes les lacunes sont évidentes.

COMPOSITION DE QUELQUES TROUPES.

Septembre 1581. JUAN JACOME (de Ferrare), Juan de Ávila, Juan Bautista de Zúñiga, Juan de Tapia, Alonso Guerra, Luis de la Fuente, Gabriel de Padilla, Juan de Vargas, Felipe Travers (de Milan).
Décembre 1581.. FRANCISCO OSORIO, Beatriz Hernández y de Osorio.
Février 1582.... MATEO DE SALCEDO (de Tolède), Nicolás de los Rios, Melchor de León (de Valladolid), Mariana Ortiz y de León, son épouse, Juan de Biedura (de Cordoue), musicien; Alonso de Ribera (de Séville), Jerónima Carrillo y de Ribera, son épouse.

1. PATR. ou HOSP. Minutes, déjà citées, des notaires aux dates correspondantes.

- Janvier 1583.... ABAGARO FRANCISCO BALDI, domicilié à Valladolid, Luisa de Aranda son épouse, Juan de Contreras, Luis Menéndez de Nobles, Pedro de Nobles, Cristóbal de Herrera, Rodrigo Félix de Escalante.
- Novembre 1584. ALONSO DE CISNEROS, domicilié à Séville; Diego Navarro, Martín de Aguirre, Bartolomé de Santillana.
- Août 1609..... TOMÁS FERNÁNDEZ, Ana María de la Peña, son épouse.
- Décembre 1609.. ANDRÉS DE CLARAMONTE, doña Beatriz de Castro, son épouse, Diego de Valdés, Alonso de Olmedo.
- Avril 1610..... ALONSO DE HEREDIA, Maria de Rojas y de Heredia, son épouse, Francisco de Mudarra, Lucas Franco, Juan Acacio, Jerónimo de Culebras, Agustín Palope, Jaime Garçon, Nicolás de Villanueva, Pablo de Olmedo.
- 18 mai 1617.... ALONSO RIQUELME, Catalina de Valcazar, son épouse (en mars 1617 était à Saragosse).
- Mars 1621..... PINEDO, Andrés de la Lastra, Ana Palacios, épouse dudit, Miguel Muñoz, Ángela de Toledo, son épouse, Felipe Sánchez, Bernarda de Herrera, son épouse, Juan Jiménez, Tomás de Torres, Diego Manuel de Alarcón, Jerónimo de Córdoba, Alonso de Robles, Gines de Robles.
- Décembre 1621.. JERÓNIMO LÓPEZ, Micaela López de Varela, son épouse, Luis López, fils du précédent, Ángela de Corbella y de López, son épouse, Diego Varelo, Maria López, son épouse.
- Mars 1624..... ROQUE DE FIGUEROA, Mariana de Avendaño, son épouse.
- Mars 1626..... ALONSO DE OLMEDO Y TOFIÑO, Jerónima de Ornero y de Olmedo son épouse, Jerónimo Martínez, Juan de Campos, Juan Vicente Cucarella, Juan de Benavides, Pedro Muñoz, Antonio de Medina, Juan Matías, Juan de Montoro, Eugenia Osorio, Juana Valerio, Jacinta Contreras.
- Mars 1634..... JOSÉ PAVIA, Francisco Rodríguez, Alonso Caballero, Diego López, Luis Gutierrez, Julio Vaquedano, Diego Tomás, Esperanza Repol.

Pour incomplet qu'il soit, ce tableau nous révèle que les troupes se composèrent d'un plus grand nombre d'acteurs à mesure qu'on avança en date. Juan Jacome, en 1581, n'engage que huit acteurs et pas une seule actrice, quoique d'ailleurs le cas de Osorio en 1581, celui

de Salcedo en 1850 attestent à la même époque la présence de l'élément féminin dans les compagnies nomades. Quarante années plus tard, on est passé pour une seule troupe de neuf à quatorze ou treize personnes, parmi lesquelles il y a invariablement quatre actrices. Les progrès de l'art dramatique ont abouti à multiplier proportionnellement le nombre de ses interprètes.

Plus une troupe comprenait d'acteurs, plus il devenait difficile de lui donner la cohésion nécessaire. Au début, les éléments assemblés étaient si disparates que jusque dans le langage le désaccord devait éclater; Juan Jacome, qui était de Ferrare, fit entrer dans sa compagnie sept Espagnols et un compatriote à lui, Felipe Travers, né à Milan. Deux ans plus tard, en 1583, cet Abagaro Francisco Baldi, que tous les documents valenciens de cette date appellent et orthographient de la sorte, semble trahir par la forme de son nom une origine italienne. Il eut beau lui donner, dès la même année 1583, une terminaison espagnole *Valdes*¹, la troupe qu'il dirigeait, et où probablement ses compatriotes ne manquaient pas, devait se ressentir du mélange des deux nationalités.

Cette diversité d'origine ne se retrouve pas dans les troupes telles qu'on les organisait au dix-septième siècle; on recherchait, au contraire, l'unité la plus complète, et

1. Il se fit appeler Agavaro Francisco Valdes (Rennert, *op. cit.*, p. 612). Les minutes notariales l'appellent toujours Baldi. D'autre part, le *Livre de Trésorerie*, année 1582-1583, au chapitre des *Farcas* (cf. p. 106, n. 1), indique pour le début de l'année 1583 des « Italiens ». Les Italiens ne seraient-ils pas la troupe mixte, mi-espagnole, mi-italienne de Baldi, qui peut-être jouait dans les deux langues, et à laquelle on attribuait officiellement la nationalité du directeur?

on pensait y atteindre d'autant plus sûrement qu'on réunissait ensemble des comédiens de la même famille. Presque toujours, une actrice qu'on engage est l'épouse légitime d'un comédien de la compagnie. Il arrive même que parents, enfants et cousins pratiquent leur art côte à côte, ajoutant aux liens de la famille ceux du compagnonnage. Aucun exemple n'est plus frappant sur ce point que celui de Jerónimo López, qui avait groupé autour de lui son fils, la femme de celui-ci, un parent de sa propre femme et la femme du parent¹. On souhaiterait que la famille se fût promptement augmentée pour trouver en elle-même le personnel entier de la troupe.

Homogène ou non, la troupe, une fois constituée, devait affronter chaque jour les rigueurs du public. C'était à l'*autor de comedias* qu'il appartenait de la conduire à la bataille, c'était à lui d'« amalgamer » pour le mieux les vétérans du théâtre et les jeunes recrues, les acteurs grandis dans l'une et l'autre péninsule, les grands premiers rôles et les modestes « utilités ». Son rôle, si important dans toute la partie administrative, l'était peut-être plus encore dans la partie artistique. Non qu'il eût à créer lui-même, en tout ou en partie, le répertoire que sa troupe représentait : si quelques directeurs composèrent eux-mêmes des comédies, aucun ne se distingua par le mérite ou l'abondance de sa production. Et il n'y a pas d'apparence, malgré les éloges de Tárrega, que le lyrisme ait beaucoup mieux réussi

1. PATR. Minutes de Chorrutxa, 6 déc. 1621 : « Nosotros hieronymo lopez, autor de comedias, michaela lopez de varela conjuges, luyz lopez hijo de dicho autor, angela de corbella y de lopez conjuges, diego varela y maria lopez conjuges, todos representantes... »

que le drame à cet Antonio Baldes, « caporal dans l'armée de la comédie » qui, aux approches de l'année 1600, prit part au concours poétique organisé par D. Bernardo Catalán de Valeriola¹. Mais, ce point mis à part, tout le reste incombait au directeur de la troupe. Aussi quel désarroi quand d'aventure l'*autor* venait à manquer ! En 1621, Baltasar Pinedo joue avec toute sa troupe à la Olivera jusqu'au 23 février, c'est-à-dire jusqu'au début du Carême ; puis brusquement, en mars, il disparaît sans que nous connaissions le motif de cette disparition ; et voilà aussitôt toute sa troupe dans l'embarras ; c'est un corps privé de la tête. Acteurs et actrices ne perdent pas courage ; ils constituent une sorte de société qui prendra la suite des affaires, sans que d'ailleurs aucun des associés ait droit au titre d'*autor de comedias* ; et ils chargent un musicien, Don Fernando de Sandoval, de traiter en leur nom avec les échevins de Murcie pour obtenir qu'ils soient substitués à Pinedo dans le traité conclu entre la cité et lui en vue des représentations de la Fête-Dieu². Rien ne montre mieux toute la place que

1. *Justas poéticas hechas a devocion de Don Bernardo Catalan de Valeriola*. Valencia, Juan Chrysotomo Garriz, 1602. Dans la sentence de Tárrega, qui était juge du concours, on lit, p. 73 :

El buen Antonio Baldes,
Caporal de los Farçantes,
A darnos mejores pies
Llevará mejores guantes,
Por comedia, ó entremes.

2. PATR. Minutes de Chorrutta, 23 mars 1621 : « Sepan quantos esta carta de poder vieren... como nosotros Andres de lastra, Anna palacios conjuges, Miguel munyas y Angela de toledo conjuges, Phelipe sanchez y Bernarda de herrera conjuges, Sebastian gonzales y Catherina ruys conjuges, Joan ximenez, Thomas de torres, Diego manuel de alarcen, Hieronymo de cordoua, Alonso de robles y Gines

tenait dans la troupe l'*autor de comedias* : lui parti, tout était à refaire ; l'édifice ne se soutenait plus qu'à condition de le reprendre depuis ses fondations.

C'est là-dessus, sur cette constatation d'une autorité nécessaire, qu'il convient de terminer ce tableau de la vie des comédiens à Valencia. Dans cette bohème, il y avait une hiérarchie fortement organisée et scrupuleusement respectée. Sous ce désordre apparent, l'ordre régnait, troublé quelquefois à la surface, mais promptement rétabli parce qu'il était une des conditions de l'existence ou tout au moins le secret de la prospérité. Les actrices papillonnaient, les acteurs paraient, les musiciens fredonnaient : tant de légèreté cachait un fonds sérieux que les amertumes d'une rude existence ne laissaient point s'épuiser. Ces affamés d'indépendance ont subi, à Valencia, l'impitoyable tutelle de l'Hôpital; ces orgueilleux se sont pliés à la rude autorité de l'*autor de comedias*. Ils ont sacrifié leur vie et leur personne à la poursuite d'un idéal qu'ils entrevoyaient à peine : dans la *huerta* valencienne, ils ont aidé à croître, à se constituer, à fleurir la plante à peine née de la *comedia*.

de robles, representantes,... damos todo nuestro poder... a don Hernando sandoual, vezino de la ciudad de murcia, para que pueda concertar con la dicha ciudad de murcia, regidores della o administradores de la fiesta del corpus christi... acerca de las representaciones hazederas para festejar y regosijar dicha fiesta en dicha ciudad y lugares acostumbrados della, obligandonos a todo lo que Balthazar de pinedo, autor de comedias, estaua obligado con las comodidades, prouechos y cargos contenidos en el consierto que dicho pinedo tenia hecho. »

CONCLUSION.

Le théâtre aide-t-il au progrès des mœurs ou satisfait-il seulement la vanité humaine? Les Valenciens, vers la fin du seizième siècle, ne se sont pas embarrassés de cette grave question. Ils ont aimé passionnément le théâtre parce qu'ils trouvaient en lui un plaisir de société en harmonie avec la vie brillante et ouverte qui était la leur à cette époque. Ils n'ont pas marchandé aux auteurs et aux acteurs ce concours actif, qui est plus indispensable aux œuvres représentées qu'aux œuvres écrites. De cette collaboration unanime, il est résulté, de 1580 à 1630 environ, une période extraordinaire d'activité dramatique. Deux théâtres, de mieux en mieux aménagés et de plus en plus importants, — un défilé incessant de comédiens, — l'Hôpital exploitant officiellement en vertu d'un privilège royal ce qui avait été auparavant la propriété de misérables baladins, voilà le bilan acquis avec la rapidité d'une révolution. Admirable progrès qui ne se confond pas avec les entreprises dramatiques des Virués et des Rey de Artieda, des Aguilar et des Castro, mais qui en est à la fois la condition et la conséquence. Pendant une cinquantaine d'années, *impresarii*, comédiens et écrivains se sont entendus sans s'être concertés pour travailler d'un même élan au succès de la même œuvre.

Cependant, plus Valencia montrait d'activité, moins elle montrait d'originalité. La vie théâtrale n'y prenait plus d'intensité qu'en perdant ce qu'elle avait de distinc-

tif. Je veux dire qu'elle s'adaptait progressivement à des modèles importés d'ailleurs et qui devenaient, vers ce temps-là, le type courant de l'organisation dramatique dans la péninsule. Les représentations de la Fête-Dieu résistèrent le plus longtemps; en fin de compte, elles perdirent, elles aussi, leur cachet particulier; les vieux mystères indigènes, représentés par des acteurs du terroir selon des traditions locales, furent remplacés par les mêmes *autos sacramentales* qu'on jouait d'un bout à l'autre de l'Espagne. Dès lors, l'assimilation fut complète : le théâtre fonctionne à Valencia comme il fonctionne à Madrid, à Séville ou à Valladolid. La maturité fut pour lui l'âge de la banalité.

Cette marche parallèle vers le progrès et vers l'uniformité s'explique en premier lieu par l'ingérence des pouvoirs publics. La charte qu'ils donnèrent à certains théâtres, en les plaçant sous la tutelle des établissements de bienfaisance, assura leur prospérité, mais les condamna à se ressembler. Exploités pour la même fin et dans des conditions analogues, auraient-ils pu différer beaucoup? Tout au plus note-t-on d'une ville à l'autre des nuances dans le régime qui leur était appliqué. Valencia paraît se distinguer des autres cités par l'intervention directe de l'Hôpital dans la gestion de l'entreprise. Point de gérant ni de fermier des jeux. Le trésorier de l'Hôpital est en même temps le directeur de la Olivera. Par où l'on voit d'abord que l'Hôpital, étant très attaché à ses intérêts, voulait faire l'économie des intermédiaires, ensuite qu'aucun discrédit ne s'attachait à la profession comique, puisqu'un honnête bourgeois, parfois un prêtre, préposé pour un an aux finances de la maison des pauvres, joignait sans scrupule

à cette charge la surintendance de la maison des comédiens. Mais cela suffisait-il pour donner à Valencia une place à part dans l'histoire des théâtres en Espagne ?

Une autre raison qui compromettait son indépendance, c'était le va-et-vient incessant des troupes comiques qui la traversaient, mais ne s'y fixaient point, apportant les résultats d'une expérience acquise sur tous les chemins, emportant pour les divulguer ailleurs les inventions que des Valenciens avaient pu concevoir. Il n'y a point eu en Espagne de troupes sédentaires, fidèles à l'esprit de clocher, maintenant sur un même point certaines traditions scéniques, aidant les dramaturges valenciens ou andalous à créer une forme d'art qui fût propre à Séville ou à Valencia. Les troupes de campagne, nomades et insaisissables, n'étaient le bien propre d'aucune cité, mais de l'Espagne entière. Leurs pérégrinations étaient en un sens des voyages d'apostolat. Elles ont mis en communication Madrid avec Valencia. Séville avec Saragosse. Les foyers d'art dramatique qui s'étaient constitués dans ces cités et ailleurs, cessèrent d'être isolés les uns des autres. Une même flamme, que les comédiens propageaient, brilla partout et illumina les horizons les plus lointains. La *comedia*, type achevé de l'art dramatique espagnol, naquit et se développa le jour où, par les mauvaises routes de Castille et d'Aragon, les enfants de la balle eurent fait circuler un mot d'ordre, partout reçu et partout accepté. Le réseau étroit de leurs itinéraires enserra l'Espagne entière. Un gigantesque filet se noua, à travers lequel aucune œuvre ne passa plus si elle n'était pas conforme au modèle reconnu.

Peut-être est-ce par les comédiens encore plus que par

ses dramaturges que Valencia a pu exercer quelque action sur le développement du théâtre en Espagne. La vie facile que les nomades y menaient à leur passage, les égards qu'on y avait pour eux, suscitèrent chez les jeunes Valenciens de nombreuses vocations. Dans les premières années du dix-septième siècle, les rives du Turia fournirent un fort contingent de recrues aux troupes comiques. Ce n'est pas pour rien que quatre acteurs de ce temps-là ont porté le nom de *Valenciano*; et d'autres, sans afficher ainsi leur origine, ne l'oubliaient pas pour cela, tels Vicente Ferrer, Alonso de Aguilar, Francisco Vicente. Il était bien porté pour un acteur, aux environs de 1635, d'avoir un nom d'une sonorité valencienne, de même qu'une actrice ne se tenait point pour satisfaite si elle n'était pas baptisée *Mariana* ou *Ana María*¹. En jetant dans la carrière tant de comédiens issus d'elle, Valencia ne payait pas seulement son tribut, elle faisait reconnaître son ascendant.

Qu'est-ce à dire? Cet apport de Valencia à l'œuvre nationale ne se produisit pas sous une forme révolutionnaire. Ni par la date où un théâtre permanent y fut établi, ni par l'organisation qu'elle lui donna, Valencia ne se distingue de ce qui était alors en Espagne le régime commun. Elle présente, au contraire, un exemplaire achevé des coutumes généralement reçues, et ainsi les observations qu'elle suggère prennent, puisqu'elles n'ont rien d'exceptionnel, un intérêt durable. Il faut surtout retenir l'intensité, la plénitude que l'organi-

1. Luis Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, tranco quinto. Il s'agit d'une troupe de comédiens : « Los apellidos de los más eran valencianos, y los nombres de las representantas se resolvían en Marianas y Anas Marias. »

sation des jeux publics y a prise. Le théâtre y a tenu probablement plus de place qu'ailleurs, mais il ne s'y est pas imposé par d'autres procédés qu'ailleurs : c'est la quantité, nullement la qualité, des manifestations dramatiques qui variait en passant de Murcie ou de Barcelone à Valencia. La cité où tant de dramaturges fleurirent ignore, en matière d'aménagement et de spectacles, l'audace des innovations. En elle, il n'y a eu rien de plus, mais rien de moins qu'un des régulateurs de la machine dramatique dans la péninsule.

APPENDICE I

Engagements de Biedura, de Nicolás de los Rios, etc., par Mateo de Salcedo.

Die mercurii xiiii febroarii anno a nat. dm. MDLXXX secundo.

Lo honor. Joan de biedura representant y musich natural de la ciutat de Cordoua del regne de Andaluzia atrobat en Val. Gratis promet al honor. Matheu salzedo auctor de comedias pnt. etc. y als seus de estar y representar, tocar y cantar en sa compaña en qualseuol ciutat, vila o loch que lo dit salzedo anara y aquell voldra, desdel dia de carnestoltes primervinent del present any MDLXXXII fins lo dia de carnestoltes del any apresseguent MDLXXXIII E que durant lo dit temps lo dit salzedo sia tengut y obligat de donarli de menjar y beure y carro o caualcadura pera portar sa persona de vna ciutat en altra y donarli de cascu dia que representara y de qualseuol particular que faran durant dit temps cinch reals castellans valent cascu real XXXIIII maravedis E que per lo dia de festa del sanctissim sacrament per la representacio hon seuulla ques fara, represente o no, li haja de donar e pagar lo dit salzedo al dit biedura cinch ducats valents LV reals casts. ço es XI reals casts. per cascu ducat Promet lo dit biedura al dit salzedo de fer, effectuar y complir totes les dites coses...

PATR. Prot. de Franco Jerónimo Víctor, 1582.

Dictis die et anno (mardi 17 février 1582).

Sepan quantos esta carta de prouision obligacion y confesion vieren como yo Nicolas de los rios, representante en la compañía de vos de juso scrito Matheo salzedo, comico o auctor de comedies, natural de la insigne ciudad de Toledo, residente al pnte. en la muy noble ciudad de Valencia de Aragon, representando las comedias del dicho mi auctor de mi buen grado y cierta scientia por esta pnte. publica carta en todos tiempos aqui y en otra qualquier parte valedera prometo y me obligo a vos el dho. Matheo salzedo aqui pnte acceptante y a los vros. de yr, estar y representar en vra. compañía todo quanto por vos me sera dho. y mandado en qualquier ciudad, villa o lugar que fueredes y yr quisieredes empegando desdel dia y fiesta de pascua de resurreccion dicha pascua florida primero viniente deste pnte. año 1582 hasta el dia de carnestolendas del año 1582 del año siguiente 1583 y tambien digo, otorgo y conosco hauer hauido y recebido de vos el dicho Matheo salzedo en pntia. y ante el not. y testigos de juso scritos... ciento quarenta y dos reales casts., los quales me haueys dado y librado por la costa de la comedia que tengo de hazer en la quaresma primero viniente deste presente año de mi persona y por el viaje que tengo de hazer dios quiriendo desde la dha. ciudad de Va. en la qual al pnte. estoy a la dha. ciudad de toledo... [indication des pénalités si le contrat est rompu, yo el dicho Matheo salzedo... prometo y me obligo a vos el dho. Nicolas de los rios... de dar y pagaros por vro. trabajo durante el dho. tiempo cinco reales casts. y medio de dha. moneda de cada representacion de cada vn dia y dos reales casts. un quartillo de dha. moneda de comida o racion cama y posada, los quales hos he de dar y pagar cada noche, y llevaros a cavallo, en carro o caualgadura siempre y quando nos mudaremos de vn lugar en otro, y por el dia y fiesta del S^{mo} Sacramento hos haya de dar y pagar,

representando o no se representando, cinco ducats y medio de a onze reales cast^{os} cada vno.....

Mercredi 28 février 1582.

Alonso de Ribera, originaire de Séville, et Jerónima Carrillo y de Ribera, son épouse, signent avec Matheo Salzedo un contrat analogue au précédent. Celui-ci leur remet 200 réaux, dont 80 en vêtements de théâtre, le reste en numéraire; il se payera en prélevant 4 réaux chaque jour de représentation sur le salaire du mari et sur celui de l'actrice. Les salaires convenus sont exactement le double que dans le précédent contrat.

PATR. Franc^o Jer. Víctor, 1582.

APPENDICE II

Engagement de la troupe de Juan Jacome.

Die martis XXVI septembris anno a nat. dm. MDLXXXI.

Nos altres Joan jacome ferrares de vna, Joan de auila, Joan bautista de zuniga, Joan de tapia, Alonso guerra, Luis de la fuente, Gabriel de padilla, Joan de vargas y Philippe trauers milanes de altra, sobre la compaña que aquells entenen fer ha de representar y fer farses axi en la present ciutat com en altra qualseuol ciutat vila o loch, y lo dit jacome de voltejar y fer lo demes sobre vn cauall, fan e fermen entre si los capitols e concordia infra seguent :

Et primo que lo dit Joan jacome sia tengut e obligat de donar e prestar encontinent e bestraure al dit Joan de tapia cent reals castellans per obs de donar aquells a p^o de saldanya auctor e comich, los quals los hi ha prestat.

Item que lo dit Joan jacome sia tengut y obligat de fer vn vestit pla al dit Luis de la fuente del drap y color que aquell voldra y ben vist li sera.

Item que lo dit Joan jacome sia tengut y obligat de fer la costa a tota la companya fins à la ciutat que arribaran pera fer e representar la dita compaña les farses e voltejar bastant ment e cumplida y pagar los loguers de les caualcadures en que aquells anaran a cauall y portaran lo ato y haja proueyr

de totes les robes necessaries pera les representacions que se hauran de fer.

Item es estat pactat entre dites parts que dels primers dines ques faran de les primeres representacions lo dit Joan jacome sia entregament satisfet e pagat de dits cent reals castellans del que costara dit vestit peral dit Luis de la fuente del que aquell haura gastat en la costa del cami, loguers de caualca-dures, per obs de dita companya y en les robes necessaries pera fer dites representacions y que dites robes, pagades que seran, sien communes y *propias de* (?) la dita companyia y que dites quantitats lo dit Joan jacome les puga cobrar o fer les cobrar a la persona que aquell ben vista li sera a la porta de hon se representaran dites comedies ys voltejara fins tant de aquelles sia entregament pagat e satisfet a tota sa voluntat.

Item es pactat etc. que lo que procehira de dites comedies cascun dia se haja de diuidir e partir desta forma, ço es que lo dit Joan jacome haja de tirar part y mija, lo dit Joan de auila vna part, lo dit Joan bautista de zuñiga y Joar de tapia dos parts, y de dites parts han de fer part o pagar al dit Luis de la fuente lo que ab aquell se auendran, ço es 3 reals castillans cada representacio y ferli la costa al dit Luis de la fuente (squitant en les representacions primeres ques faran la quantitat que costara lo vestit que li han de fer *lo dit Joan jacome al dit Luis de la fuente*¹, la qual quantitat haja de venir en poder del dit Joan jacome per pagar lo que li haura costat fins tant²... entregament lo dit vestit que haja de fer) e los dits Gabriel de padilla y Alonso guerra vna part e los dits Joan de vargas y Philippe trauers vna part e que de dites parts cascu se haja de fer la costa, arribats que seran a la ciutat en han de representar, y que los gastos de casa, de atambor y altres qualseuol gastos ordinaris y extraordinaris

1. Les mots en *italiques* sont en surcharge dans l'original, ce qui explique la faute *han*.

2. Un mot rayé dans l'original.

se hajan de pagar de comu, go es del muntó, y del que cascun dia procehira de dites representacions y voltejar.

Item que la present compaña dures fins a la festa del sanctissim sacrament del any primer vinent MDLXXXII y que durant la present compaña ningu de aquells se pugan parlar en manera alguna de dita compaña.

Item que los presents capitols sien executors etc. sub pena L s...

Suivent trois reçus autographes en tout ou en partie :

1º Joan de Tapia a reçu 100 réaux de Joan Jacome ferrares ;

2º Luis de la Fuente a reçu 100 réaux de Joan Jacome ferrares ;

3º Alonso Guerra y Gabriel de Padilla ont reçu 50 réaux de Joan Jacome ferrares.

PATR. Prot. de Francº Jerónimo Victor, 1581.

Die martis III octobris anno a nat. dm. MDLXXXI.

Ego Petrus de saldanya, comicus siue farsant, oriundus ciuitatis Hispalis, nunch vero in ciuitate Valen. repertus, Gratis et scienter cum pnti. etc. confiteor et in veritate recognosco me debere vobis Joanni jacome saltatori siue boltejador puti. etc. et vestris ducentos quinquaginta regales castellanos pro consimilibus quos vos in comandam tradidistis sciliset Joanni de tapia centum regales Ludouico de la fuente alios centum regales, Gabrieli de padilla viginti regales et Illefonso, guerra discipulis et coadjutoribus meis, triginta regales castellanos cum quirografis siue albaranis manibus illorum propriis respectiue scriptis et subscriptis sub die vicesima octaua proxime lapsi mensis septembris... quos quidem ducentos quinquaginta regales castellanos vobis et vestris soluere

et pacare promito hinch ad diem¹ ... primo venturam que
computabitur nona pntis. mensis octobris...

PATR. Prot. de Franco Jerónimo Victor, 1581.

1. Un mot d'une syllabe rongé.

VU :

Le 19 octobre 1912.

*Le Doyen de la Faculté des lettres
de l'Université de Paris,*

A. CROISSET.

VU ET PERMIS D'IMPRIMER :

Le Vice-Recteur de l'Académie de Paris,

L. LIARD.

ERRATUM

- P. 131, ligne 2, *lire* : Monserrate.
P. 165, — 5, *lire* : *sagaz y valiente*.
P. 236, — 17, *lire* : celle de Pinedo en 1621.
P. 237, — 24, *lire* : Diego Varela.
-

INDEX ALPHABÉTIQUE

N. B. — Il n'a pas été tenu compte dans l'index des différences qu'on a pu relever au cours de l'ouvrage dans la manière d'orthographier certains noms propres. Par exemple, les documents écrivent tantôt *Amella*, tantôt *Almella*, — tantôt saint *Luis Bertrán*, tantôt saint *Lais Beltrán*.

Les documents publiés en Appendices (pp. 247-253) ont été omis dans l'index.

- Abadia (Juan de), 142 n., 151.
Abraham, 176.
Acacio (Juan), 34, 80, 121, 130, 131, 151, 168, 170, 173, 179, 237.
Agravio (el) en la lealtad, 177.
Aguilar (Alonso de), 245.
Aguilar (Gaspar), 30, 47, 76, 149, 158, 164, 178 n., 181, 242.
Aguilar (D. Jacinto), 65, 74.
Aguirre (D. Joaquín de), 65.
Aguirre (Martín de), 227, 228, 237.
Alarcón (Ambrosio de), 128.
Alarcón (Diego Manuel de), 237, 240 n. 2.
Alarcón (Juan Ruiz de). Cf. Ruiz de Alarcón (Juan).
Albis (el), 178.
Alcaide (el) de Madrid, 176.
Alcalá Yáñez (Jerónimo de), 160 n.
Alcaraz. Cf. López de Alcaraz.
Alcozer (Juan de), 127.
Almansa (Martín), 109.
Almenara (Francisco), 163.
Alonso mozo de muchos amos, 160 n.
Amantes (los), 203.
Amar por razón de estado, 177 n. 1.
Amarilis. Cf. Córdoba (María de).
Amella (Juan-Jerónimo), 124, 132, 168, 175 n. 2, 181, 185, 195.
Amezúa y Mayo (Agustín de), 23 n.
Amor, honor y poder, 172.
Amor, ingenio y muger, 170.
Amorosas sutilezas, 177, 179 n.
Andalous (les), 129.
Andreu (Jerónimo), 119.
Andreu (Mtro. Juan-Antonio), 97 n. 191, 192.
Anna (comte de). Cf. Pujadas de Borja.
Anna (comtesse de), 59 n., 65.
Antes que te cases, 175, 176 n. 5.
Anunciación (la) de nuestra Señora, 80.
Aragón (D. Enrique de), duc de Segorbe, 102 n.

- Aranda, 130, 131.
 Aranda (Luisa de), 237.
Arte nuevo de hacer comedias, 183.
Áspides (los) de Cleopatra, 173 n.
 Assor (Vicente), 66.
 Astorga (marquis de), 175 n. 2.
Atarazanas (Corral de las), 46.
Atrevimiento y ventura, 176.
 Audinet (Jerónimo), 66.
 Avendaño (Cristóbal de), 116, 119 n., 131, 150, 206, 207.
 Avendaño (Mariana de). Cf. Olivares (Mariana).
 Avila (Juan de), 236.
Ayo (el) de su hijo, 177, 181.
 Aytón (conde de), 24.
Azote (el) de la Herejía, 177.
- Balbin, 130.
 Baldés (Antonio), 240.
 Baldi (Abagaro-Francisco), 126, 144, 224, 237, 238.
Ballasara (la), 61 n., 68 n., 217.
Ball de Torrent, 92.
 Banuls (Antonio), 106.
 Barraco, 191, 192.
 Barrios, 130.
Batalla (la) del Albis, 178 n. 2.
 Bautista, 205, 206.
 Bayarri (Francisco), 65, 66, 147 n. 1.
 Bayen (Martín de la), 104, 105.
 Beltrán (saint Louis), 70, 76, 101, 158.
 Bellvis de Cabanillas (D. Manuel), 74.
 Benavides (Juan de), 237.
 Bermúdez (Da María-Ana), 104.
 Besalduque, 191.
 Bétera (seigneur de), 25.
 Biedura (Joan de), 21, 190, 230, 231, 232, 236.
 Bonilla (Victorino), 65.
- Borja (D. Gaspar de), 65.
 Borja (D. Pedro-Luís), 74.
 Botarga, 126, 197.
 Boyl (Carlos), 166, 181.
 Bracamonte (Ginés de), 131.
 Brizuela (D. Juan de), 66.
 Bueno (el). Cf. Vergara (Luis de).
Bureo de las Musas del Turia, 64.
- Caballero (Alonso), 237.
Caballero (el) de Cristo, 175.
Caballero (el) de la ardiente espada, 78, 79, 80.
 Cabanyllas (Juan), 115.
 Calderón, 130.
 Calderón de la Barca (Pedro), 169, 170, 172, 175, 176, 177, 180.
 Calvo y Pelarda (Manuel), 31 n., 210 n. 1.
 Caniacho (Francisco), 224.
 Camarena (mossen Joan-Batiste), 196.
 Campos (Juan de), 237.
 Camps (Ana), 30, 31, 34.
 Candada (la). Cf. Velasco (Mariana de).
 Candau (Luis), 221.
 Capdevila (Gaspar), 98 n.
 Carrillo y de Ribera (Jerónima), 230, 232, 236.
Carro (el) del Cielo, 80, 170.
 Carros (D. Franciscò), 65.
Casa (la) de Austria, 80.
 Casanova (Gaspar), 82 n.
 Caspe (Pedro de), 66.
 Castelví (D. Felipe de), 108.
 Castellví (D. Galcerán), 65.
 Castro (Da Beatriz de), 137, 237.
 Castro (Guillén de), 30, 65 n. 2, 118, 120, 141, 164, 165, 167, 170, 177, 179, 181, 200, 242.
 Catalán de Valeriola (D. Bernardo), 240.

- Cautela contra cautela*, 170.
 Cebrián (Pedro), 167 n. 1.
Celos (los) por la alabanza, 175.
Celosa (la) de si mismo, 170.
Celoso (el) prudente, 177, 179 n.
 Cerezo de Guevara (Pedro), 116,
 117, 130, 145.
 Cervantes, 172, 173.
 Cifre (Gaspar), 120.
Cisne (el) de Alejandria, 176.
 Cisneros (Alonso de), 30, 33 n.,
 126, 127, 144, 227, 228, 237.
 Claramonte (Andrés de), 129, 130,
 137, 138, 178, 237.
 Clauquell, 93, 94.
Cobarde (el) más valiente, 173
 n. 1.
 Coca, 130.
 Coello (Antonio), p. 217.
Como ha de ser el privado, 170.
Como se engañan los ojos, 169,
 172.
Comædia Octavia, 91.
Conde (el) don Sancho niño, 176.
Condenado (el) por desconfiado,
 172 n. 4.
Condenado (el) por dudar, 172.
Confrérie de St-Narcisse, 26,
 27, 46.
Confusa (la), 172, 173.
 Contreràs (Jacinta), 237.
 Contreras (Juan de), 224, 237.
 Corbella y de López (Angelo),
 237, 239 n. 1.
 Cordero (Jacinto), 176.
 Córdoba (Jerónimo de), 237, 240
 n. 2.
 Córdoba (María de), 213, 214.
 Corella (D. Jerónimo), 108.
Corona (la) de Hungría, 175.
 Corts (Francisco), 136, 226.
 Coscolla (Sebastián), 66.
 Cotarelo (Emilio), 171 n. 1.
 Courtisans (les), 126, 127, 129.
Cozquilla del Gusto, 64.
*Cristianísima (la) Lis y azote
 de la herejía*, 177 n. 4.
 Cruilles (Montserrat), 65.
 Cruilles (D. Carlos), 66.
Cruz (Teatro de la), 46.
 Cucarella (Juan Vicente), 237.
Cuerdo (el) en palacio, 176.
 Culebras (Jerónimo de), 237.
 Chabás (Roque), 9, 163 n.
 Chorrutia, 184.
 Dalmao, 86.
Desden (el) vengado, 175.
*Desposorios (los) de S. José
 y la Virgen María*, 80.
Despreciada (la) querida, 172
 n. 3.
Desdichado (el) en su patria,
 170.
Desengaño (el) en celos, 176.
 Díaz de Escovar (Narciso),
 63 n.
Difunto (el) vengador, 178.
Dineros son calidad, 169.
Discreto (el) porfiado, 171.
 Dolç (Joseph), 197 n.
Don Diego de Noche, 175.
Don Gonzalo de Córdoba, 175.
Don Gil de la Mancha, 171.
Don Jaime el Conquistador,
 178.
Don Quichotte, 87, 209.
Don Sancho el Malo, 172.
Doña Elvira (Corral de), 46.
 Dos Aguas (marquis de), 10.
 Duarte (Román). Cf. Román
 de Huarte.
Eneas en Italia, 172.
 Enriquez (Manuela), 195.
 Enriquez de Montalvo (micer),
 66.
 Enriquez Gómez, 171 n. 4.

Épître au marquis de Cuellar,
207.

Escalante (Eduardo), 166.

Escalante (Rodrigo Felix de), 237.

Esclava (la) de su hijo, 175.

Esclava (la) del cielo, 178.

Espagnols (les), 127, 129.

Esposo (el) fingido, 91 n. 2.

Esquerdo (Vicente), 74, 165.

Examen (el) de Maridos, 176.

Factor (P. Nicolás), 75 n. 3.

Fernández de Cabredo (Tomás),
53 n. 2, 116, 129, 130, 131,
132, 142, 145 n., 146, 168,
174, 183, 213, 237.

Ferrandis (Vicente), 114, 120 n.

Ferrer (D. Antonio), 74.

Ferrer (Vicente), 245.

Ferrier (saint Vincent), 109.

Ferriol (D. Francisco), 65.

Figueroa (Roque de), 117, 119,
124, 131, 132, 144, 145 n. 1,
166, 167 n. 1, 168, 169, 179,
181, 229, 230, 237.

Florença (Ramon), 144, 227,
228.

Flores (Antonio), 131.

Français (les), 128, 199-201.

Franco (Lucas), 237.

Fromita (marquis de), 59 n.,
65.

Fuente (Luis de la), 234, 235,
236.

Fuente (Tomás de la), 126.

*Fuerte (el), animoso, sagaz
y valiente Martín López de
Ayvar*, 165.

Fuerza (la) del ejemplo, 176.

Fuster (Sebastiana-Paula), 26.

Gálvez, 191.

Gallega (la) Mari-Hernández,
178, 179 n.

Gandía (duc de), 75 n. 3.

Gaona, 96 n.

Gaones, 126, 228.

García de Diego (Vicente), 216 n.

Garcon (Jaime), 237.

Gautier (Théophile), 122.

Gayfer, 87.

Gazull (Vicente), 66.

Giner (Francisco-Vicente), 163.

Giner (Pedro-Vicente), 92 n.

Giraldes (Juan de), 221, 222,
223.

Girones, 33 n., 127.

Gomiz y de Maluenda (Fran-
cisco), 63, 208.

Gonsalbo (Miguel), 120 n.

González (Cebrián), 122.

González (Hernán), 127.

González (Sebastian), 240.

Gracian (Mtro Gaspar), 106 n.

Gran (el) cardenal de España,
171, 176.

Gran Turco (el). Cf. Vega
(Andrés de la).

Granadina (la). Cf. Torres
(Isabel de).

Granadinos (troupe des), 73,
128, 133, 149, 190.

Granados (Antonio), 34, 119,
122, 123, 124, 128, 129, 130,
145 n. 1.

Granados (Juan), 182 n. 2, 184,
185 n. 1.

Granulles (Da Isabel de), 74.

Grego, 90.

Guarda (ta) de ajena honra,
171.

Guerra (Alonso), 236.

Guevara, 124.

Gutiérrez (Luis), 237.

Heredia (Alonso de), 33 n., 34,
48, 124, 128, 129, 145 n. 1,
215, 217 n. 1, 237.

- Heredia (Diego de), 149, 190.
Hermosa (la) florinda, 175.
Hernández (Tomás). Cf. Fernández de Cabredo (Tomás).
Hernández Galindo (Francisco), 130, 145.
Hernández y de Osorio (Beatriz), 21, 218, 219 n., 236.
Herrera (Bernarda de), 237, 240 n. 2.
Herrera (Cristóbal de), 237.
Hidalgu (la) del valle, 80.
Hidalgo celestial (el), 78, 80.
Hijo (el) de la cierva, 177 n. 6.
Hijo (el) de la Iglesia, 80.
Hijo (el) de la sierva, 177.
Hita (archiprêtre de), 93.
Honra (la) por la mujer, 172.
Huarte (Román de), 104, 108.
Hurtado (Juan), 128.

Ilustre (la) fregona, 165.
Industria (la) contra el poder, 175.
Infanta (la) doña Sancha, 169.
Infelice (la) Dorotea, 178.
Ingratitud por amor, 177, 181.
Isla (la) del Sol, 80.
Italiens (les), 126, 127, 128, 197-199.
Ixar (D. Juan de), 74.

Jacome (Juan), 20, 126, 197, 233, 234, 235, 236, 237, 238.
Jesús María (fray José de), 159.
Jiménez (Juan), 237, 240 n. 2.
Jiménez de Enciso, 170, 176, 177.
Jordiet, 93, 94.
Jovellanos, 18.
Jover (Vicente), 116.
Juan (D. Gaspar Matias), 65.

Judas Macabeo, 172 n. 5.
Juicio (el), 176.
Jusep, 105.

La de los lindos cabellos, 177.
Ladrón (D. Baltasar), 65.
Lamarca (Luis), 8, 186, 187, 189, 191.
Lastra (Andrés de la), 124, 236, 237, 240 n. 2.
Leal (el) criado, 223.
Lealtad (la) en el agravio, 177 n. 2.
León (Melchor de), 21, 128, 130, 131, 218, 219, 225, 236.
Libertad (la) restaurada, 178.
Limos, 127.
Lo que pasa en una tarde, 175.
Loco (el) de mejor seso
D. Sebastián, 169.
Locura (la) por el alma, 80.
López (Diego), 237.
López (doctor), 66.
López (Francisco), 116, 120, 121, 124, 131, 145 n. 1, 183, 194.
López (Jerónimo), 116, 124, 131, 145 n. 1, 237, 239.
López (Luis), 237, 239 n.
López (María), 237, 239 n.
López de Alcaraz (Diego), 34, 80, 128, 129, 130, 157.
López de Castro (Diego), 172 n. 6.
López de Quiros (Bartolomé). Cf. Quiros.
López de Varela (Micaela), 237, 239 n.
Luis (Joan), 60 n., 131.
Llopiz (Pedro), 219, 220.
Llorente (Pedro), 131.
Llorente (Teodoro), 13.

Mabres (Vicente), 104, 106.
Macabeos (los), 172.

Mal (los) casados de Valencia, 165.

Malferit (marquis de), 10.

Maluenda (Alexos), 59 n., 63, 114 n.

Maluenda (Alonso), 62, 113, 208.

Maluenda (Elisabet-Joan), 63.

Maluenda (Jacinto-Alonso), 63-64, 77, 114.

Mallent (Francisco), 66.

Marco Antonio y Cleopatra, 172, 173 n.

March (D. Eustaquio), 65.

Marchino (Ascani), 103, 104, 105, 106.

Marguerite d'Autriche, 24, 50.

María (la) de Valencia, 80.

Mariana (père Juan de), 159.

Marte y Venus en Paris, 74, 165.

Martí de Ventimilla (Juan-Bautista), 65, 116.

Martin (A.), 107 n.

Martín Pelaez, 173.

Martínez (Ana), 214-217.

Martínez (Jerónimo), 237.

Martínez (Juan), 119 n., 131, 141, 229, 230.

Martínez (Luis?), 128, 193, 212.

Martínez Aloy (José), 73 n., 74 n.

Mas vale volando, 178.

Masco (D. Vicente), 65.

Matheu (doctor), 66.

Matias (Juan), 237.

Mayor (el) desconfiado, y pena y gloria trocadas, 172 n. 4.

Mayor (la) desgracia de Carlos V, 171.

Mejor (la) espigadera, 177, 179 n.

Medel del Castillo (Francisco), 171 n. 1.

Medicis (los) de Florencia, 170.

Medicis (los de), 177.

Medina (Antonio), 237.

Mejor (el) consejo, 178.

Mélisende, 87.

Menéndez de Nobles (Luis), 237.

Mercader (D. Baltasar), 65, 66.

Mercader (D. Galcerán), 66.

Mercader (Gaspar), comte de Buñol, 107, 166.

Mercader (D. Laudomio), 66, 74, 107.

Mercader (el) amante, 178 n.

Mesa (Antonio de), 177.

Milá (D. Jaime), 65.

Milan (D. Valero), 72 n. 2, 73 n., 74.

Mina (la) de amor, 165.

Minuarte, 66.

Mira de Mescua, 78, 170, 173, 180.

Momos, 90-92.

Monco, 177.

Monfort (Francisco), 85 n.

Monléon (Sebastián), 107 n.

Monserate, 130, 131.

Montemayor, 127, 192.

Montenegro (D. Sebastian de), 65.

Montoro (Juan), 237.

Montsoriu (D. José de), 66.

Montsoriu (D. Luis de), 66.

Mora (Matiás de), 222.

Moral (Mateo del), 73.

Morales (Alonso de), 118, 127, 128, 129.

Morales (Bartolomé de), 78, 80.

Morales Medrano (Juan de), 80, 118, 131, 132, 141, 147, 149, 153.

Moreto, 170 n. 3.

Morica (la) garrida, 170.

Moxica (Antonio de), 178.

Mudarra (Francisco de), 35, 80, 130, 208 n. 2, 237.

Muños (Bruno), 66.

Muñoz (Miguel), 237, 240 n. 2.

Muñoz (Pedro), 237.

- Narciso (el) en su opinión*, 201 n. 1.
Nardo Antonio bandolero, 176 n. 4.
 Navarro (Aurelio), 65.
 Navarro (Diego), 228, 237.
Nieto (el) de su padre, 170, 181.
Ninfa (la) del cielo, 80.
Niño (el) perdido, 80.
No soys vos, mi vida, para labrador, 178.
 Nobles (Pedro de), 237.
 Noguera (Pedro-Pablo), 35.
Nuera (la) humilde, 47 n. 2.
Nueva (la) victoria de D. Gonzalo de Córdoba, 175 n. 4.
Nuevos (los) mártires de Argel, 175.
 Nuñez (Juan), 116, 121, 142.
 Ocaña (Pedro de), 117.
 Ochoa (Salvador de), 129 n. 5.
 Olivares (Mariana de), 117, 167 n. 1, 169, 237.
 Olmedo (Alonso de), 115, 124, 131, 137, 140 n. 1-142, 143 n., 151, 152, 156, 219, 220, 221, 236, 237.
 Olmedo (Pablo de), 237.
 Orellana, 19.
 Ornero y de Olmedo (Jerónima de), 237.
 Ors (mossen Juan Bautista), 116.
 Ortí (Marco Antonio), 103 n.
 Ortí y Mayor (Joseph), 77 n. 2.
 Ortiz (Cristóbal), 130, 131, 153.
 Ortiz (Francisco Miguel), 35.
 Ortiz y de León (Mariana), 225, 236.
 Orts (Jaime), 94 n.
 Osorio (Eugenia), 237.
 Osorio (Francisco), 20, 126, 218, 219 n., 225, 236, 237.
 Osorio (Magdalena), 205, 206.
 Osorio (Rodrigo), 33, 127, 130, 191, 205, 206, 207, 209.
 Osuna (duc d'), 213.
 Padilla (Gabriel de), 235, 236.
Padre (el) de su enemigo, 172.
Palacio (el) confuso, 176.
 Palacios (Ana), 237, 240 n. 2.
 Palavicino (Gaspar), 35.
 Palmireno (Lorenzo), 91.
 Palomo, 191, 192.
 Palope (Agustin), 237.
 Pallás (D. Joaquin), 74.
Pan (el) y el palo, 80.
Para todos, 176 n. 8.
 Pardo de la Casta (D. Juan), 65.
Paredes (las) oyen, 171.
 Parranco, 191.
 Pavia (José), 80, 237.
 Pedro (maese), 87.
 Pellicer (Casiano), 7.
 Peña (Ana María de la), 237.
Perdon (el) de los enemigos, 171.
Peregrino (el) en su patria, 170 n. 4.
 Pérez (Diego), 222.
 Pérez (Pedro), 114.
 Pérez Pastor, 7, 8 n.
Perseguida Amaltea (la), 47.
 Philippe III, 24, 50, 101.
 Pimentel (D. Enrique), 75.
 Pineda (fray Juan de), 159.
 Pinedo (Baltasar), 54 n. 2, 129, 131, 182 n. 2, 184, 237, 240, 241 n.
 Pinto (Domingo), 116.
Platicante (el) de amor, 175.
 Pocurull (Esteban), 116.
 Polan (D. Alonso de), 66.
Poncella (la) y torneos, 172.
 Porres (Gaspar de), 126, 127, 127, 133, 139.
Portento (el) de Milán, 177.
 Portero (Agustin), 222.

Poyo (Damián Salustio del), 215.
Prado (Antonio de), 119, 120,
124, 141, 145 n. 1.

Prado (el) de Valencia, comedia, 93, 165.

Príncipe (el) don Carlos, 176.

Príncipe (Teatro del), 46.

Pujadas de Borja (D. Fernando), 77.

Purgatorio (el) de san Patricio, 176.

Quevedo, 170.

Quien calla otorga, 169.

Quien mucho vive, 175.

Quiros (Bartolome López de),
33, 34, 127.

Rejaule (micer Mateo), 66.

Rennert, 7, 8 n., 125 n., 206.

Repol (Esperanza), 237.

Restori (Ant.), 171 n. 2, 174 n. 2.

Rey (el) angel, 178.

Rey de Artieda, 20, 99, 100,
203, 204, 205, 207, 242.

Rey (el) don Alfonso el Sabio,
176.

Reyes (Baltasara de los). Cf.
Martínez (Ana).

Ribadeneira (père Pedro de),
159.

Ribera (Alonso de), 230, 236.

Ribera (cardinal de), 11, 51,
158.

Ricart (Bautista), 66.

Rios (Nicolas de los), 21, 127,
128, 129, 133, 139, 230, 231,
232, 236.

Riquelme (Alonso), 36, 80, 115,
128, 129, 139, 131, 132 n.,
145, 151, 184, 195, 196,
219 n. 1, 237.

Rius (Vicente), 114, 120 n.

Rivas (Juan de), 127.

Robles (Alonso de), 237, 240
n. 2.

Robles (Gines de), 237, 240
n. 2.

Robles (Luisa de), 132, 142 n.,
151.

Robles (micer), 65.

Rodríguez (Francisco), 237.

Rodríguez (Jerónimo), 228.

Rojas (Maria de), 145 n., 1,
237.

Rojas (D. Pedro de), 65.

Rojas Villandrando (Agustín de),
122, 155, 157, 164.

Rojas Zorrilla (Francisco de),
171, 172, 175, 177, 217.

Rollizo, 74.

Romaní (D. Gaspar de), 65.

Romero (Bartolomé), 132, 150.

Romero, 191.

Rosa (Pedro de la), 115 n.

Roure (Juan), 66.

Rueda (Lope de), 17, 18, 46,
112, 169, 192 n. 2.

Ruiz (Catalina), 240 n. 2.

Ruiz (Miguel), 215.

Ruiz de Alarcón (Juan), 170,
171, 175, 176, 180.

Saladino (comedia del), 48, 215.

Salas (Felipe de), 104.

Salazar, 128, 129.

Salcedo (Mateo de), 21, 33 n.,
34, 73, 126, 127, 128, 190,
218, 225, 230, 231, 232, 236,
238.

Saldaña (Pedro de), 20, 73, 126,
235.

Salinas (abbé), 191.

Salvador. Cf. Ochoa (Salvador
de).

San Gil, 170.

San Luis Bertrán, de Maluenda,
63.

San Vicente (Juan Miguel de),
107 n.
Sánchez (Baltasar), 144.
Sánchez (Felipe), 237, 240 n. 2.
Sánchez (Miguel), 130, 155, 156.
Sánchez Arjona, 23 n.
Sánchez de Vargas (Hernán),
130, 131.
Sanchis, 131, 194.
Sanchis (Antonio), 37.
Sandoval (D. Fernando de), 240,
241 n.
Sans (D. Diego), 65.
Sans (D. Pedro), 66.
Sans (D. Ramón -, major), 66, 74.
Santander, 128, 139.
Santillana (Bartolomé de), 228,
237.
Santo Tomás de Villanueva,
63, 77.
Sapana (D. Francisco), 65.
Satisfacer callando, 170.
Segunda Magdalena y Sirena
de Nápoles, 177 n. 3.
Segundo (el) sol de España, 177.
Selvas y bosques de amor, 172.
Semejanza (la) engañosa, 178.
Sentis (D. Martín), 74.
Serrana (la) de Aravalle, 178.
Serrano Morales (José-Enrique),
13.
Siempre ayuda la verdad, 175,
179 n.
Sierras (las) de Guadalupe, 169.
Simón (Manuel), 114, 130, 131,
162, 193 n.
Sinarcas (comte de), 72 n. 1.
Sirena (la) de Nápoles, 177.
Sisternes (D. Pablo), 66.
Sitio (el) de Bredá, 172, 177.
Sitio (el) de Tortosa, 63.
Sixto Quinto, 173.
Sol (el) a medianoche y la
estrella á mediodía, 80.

Solanes (En Perot), 22.
Solás (Pedro), 201 n. 2.
Soldado (el) á merced, 80.
Soler (Feliciano), 66.
Solís, 222.
Sorell (D. Luis), 65, 74.
Sorell (D. Remigio), 66, 74.
Soriano, 191.
Suchet (maréchal), 12.
Sufrimiento (el) premiado, 169.
Sutileza de amor y el marqués
de Camarin, 177 n. 1.

Tanto es lo de mas como lo de
menos, 177, 179 n.
Tapia (Juan de), 127, 128, 234,
235, 236.
Tárrega, 47, 91 n. 2, 93 n., 159,
164, 165, 181, 200 n., 239,
240 n. 1.
Tavara (marquis de), 53 n. 1.
Temerario (el). Cf. Vergara (Anto-
nio de).
Thérèse (sainte), 52.
Timoneda (Juan de), 17, 46.
Timor (Vicente), 115.
Tirso de Molina, 159, 169, 170, 172
n. 4, 173, 175, 177, 178, 179, 180.
Todo es ventura, 171.
Todo lo iguala amor, 171.
Toledo (Ángela de), 237, 240 n. 2.
Tomás (Diego), 237.
Torres (Alonso), 166, 167 n. 1.
Torres (Baltasar de). Cf. Vito-
ria (Baltasar de).
Torres (D. Carlos Juan de), 65.
Torres (Isabel de), 206, 207.
Torres (Tomás de), 80, 237,
240 n. 2.
Tragedia (la) por los celos,
177, 181.
Trances de honor, 177.
Transformaciones de amor, 170,
178.

- Travers (Felipe), 236, 238.
Tres (los) consejos, 175.
Triaca (la) y el veneno, 80.
Tropezón de la risa, 64.
- Val (el) de las estacas*, 173.
 Valcázar (Catalina de), 237.
 Valdés (Agavaro-Francisco). —
 Cf. Baldi (Abagaro-Franc).
 Valdés (Diego de), 137, 237.
 Valdés (Pedro de), 80, 131, 165,
 213.
 Valenciano (Bautista), 131, 194,
 195.
Valiente (el) Nardo Antonio,
 176.
 Valldecabras, 14.
 Vallejo, 130.
 Vallterra (D. Vicente), 74.
 Valerio (Juana), 237.
 Vaquedano (Julio), 237.
 Varela (Diego), 237, 239 n.
 Vargas (Juan de), 236.
 Vega (Alonso de la), 17, 18, 46,
 169.
 Vega (Andrés de la), 132, 212,
 213, 214 n. 1.
 Vega Carpio, 78, 95-97, 168, 169,
 170, 171, 172, 174, 175, 176,
 177, 179, 180, 183, 223.
 Velasco (Mariana), 221, 222, 223.
 Velázquez (Jerónimo), 30, 126,
 127, 135, 136, 137, 208, 226.
 Velázquez (María), 211.
 Vélez de Guevara, 67, 174, 176,
 177, 217, 245 n.
Venganza (la) de Tamar, 178,
 179 n.
Ventura, te dé Dios, hijo, 169.
Verdad (la) sospechosa, 170.
 Verdet (Pedro), 37.
 Vergara (Antonio de), 128, 212.
- Vergara (Luis de), 124, 128, 130,
 155, 156, 193, 212 n. 1, 221,
 222, 223.
Viaje al Parnaso, 173.
 Vicente (Francisco), 245.
 Victor (Francisco Jerónimo), 26.
 Victoria (Baltasar), 73, 149, 190.
Victoria (la) de las Malmas, 176.
 Vich (D. Diego de), 49, 66, 213.
Vida (la) y muerte de san Ono-
frre, 178.
Vida y muerte del santo Fray
Luis Bertrán, 150.
 Villalba (Alonso de), 130.
 Villalba (Melchor de), 34, 73, 127,
 128.
 Villalobos, 97.
 Villanueva, 208.
 Villanueva (Nicolás de), 237.
 Villanueva (saint Thomas de), 77,
 106.
 Villavisar (marquis de), 103.
 Villayzán, 170, 178.
 Villaza (D. Cristófor), 66.
 Villegas, 178.
 Villegas (Antonio de), 128, 129.
 Villegas (Juan Bautista de), 80,
 131, 169, 170, 171, 172.
 Villena, 191.
Viña (la), 80.
Virtudes vencen señales, 177.
 Virués (Cristóbal de), 242.
 Victoria (Baltasar de), 129.
 Vives (Jerónimo), 66.
 Vives (D. Manuel), 65.
 Vives Liern (Vicente), 10.
- Xáquera (la) vella*, 92.
 Xuárez (Cristóbal), 80, 130.
- Zapata, 86.
 Zúñiga (Juan Bautista), 234, 236.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages.
DÉDICACE.....	5
TABEAU DES ABRÉVIATIONS.....	6
PRÉFACE.....	7

PREMIÈRE PARTIE

Les spectacles.

CHAPITRE I.

Les édifices.

Les théâtres de fortune, p. 17. — Le théâtre provisoire de la Confrérie de Saint-Narcisse, p. 23. — Le théâtre de la Olivera, p. 27. — Le théâtre des Santets, p. 30. — Reconstitution de la Olivera en 1618, p. 35.

CHAPITRE II.

Les représentations théâtrales.

Durée, heure et périodicité, p. 47. — Prix des places, location et abonnement, p. 56. — Les bas-officiers de théâtre : gardien, receveurs, agents divers, p. 60. — Le public, p. 64.

CHAPITRE III.

La concurrence.

Spectacles proprement dramatiques : Représentations privées et représentations officielles, p. 71. — Représentations de la Fête-Dieu, p. 77. — Mystères joués à l'Hôpital, p. 81.

Autres spectacles : Phénomènes, p. 82. — Saltimbanques, p. 85 (prestidigitateurs, p. 85; — montreurs de marionnettes, p. 87; — acrobates, p. 89; — dresseurs de chiens savants, p. 89). — Mascarades, p. 90 (*momos*, p. 90; — le chevalier Carnaval, p. 92; — les fous, p. 97). — Tournois, p. 98. — Courses de taureaux, p. 102.

DEUXIÈME PARTIE

Les Comédiens.

CHAPITRE IV.

Les Comédiens en voyage.

Les sergents recruteurs de l'Hôpital, p. 111. — Les fondés de pouvoirs des comédiens, p. 114. — Traités souscrits par eux, p. 119. — Coût et itinéraire du voyage, p. 121. — Troupes qui ont passé par Valencia, p. 125.

CHAPITRE V.

Comédiens et « impresarii ».

Recettes ordinaires : Loyer payé à l'Hôpital, p. 134. — Prélèvement qu'il opère sur les recettes, p. 136. — Les « journées de bénéfice », bientôt remplacées par des subventions, p. 138. — Avances consenties aux comédiens par l'Hôpital, p. 143.

Recettes extraordinaires : Représentations privées et représentations officielles, p. 148. — Tarif des rétributions, p. 149. — Les représentations de la Fête-Dieu, p. 150.

CHAPITRE VI.

Les Comédiens au théâtre.

Leur activité, p. 155. — Surveillance des autorités, p. 157. — Répertoire habituel d'une troupe comique, p. 164. — Les travestissements, p. 181. — Les décors, p. 186. — La musique, p. 189. — Succès et insuccès des diverses troupes, p. 193.

CHAPITRE VII.

Les Comédiens chez eux.

Leur moralité, p. 203. — Où ils logeaient, p. 208. — Le milieu où ils vivaient, p. 209. — Péripéties de la vie des actrices, p. 212. — Rixes et crimes des comédiens, p. 218. — Un mariage d'acteurs, p. 221. — Difficultés financières : que faire du pécule économisé? p. 223. — Les prêts et les emprunts du chef de troupe, p. 225. — Constitution d'une troupe comique, p. 230. — Engagement d'un comédien, p. 231. — Une troupe qui change de directeur, p. 235. — Composition de quelques troupes, p. 236. — Les troupes internationales, p. 238. — Une troupe sans directeur, p. 240.

CONCLUSION.....	242
APPENDICE I. — Engagement de Biedura, de Nicolás de los Rios, etc., par Mateo de Salcedo.	247
APPENDICE II. — Engagement de la troupe de Juan Jacome...	250
ERRATUM.....	254
INDEX ALPHABÉTIQUE.....	255

